CINERGIE

il cinema e le altre arti

4

Laboratori Cinema e Multimedia dell'Università di Udine

FORUM Editrice Universitaria Udinese

CINERGIE

il cinema e le altre arti

n. 4, gennaio 2002

Direzione
Laboratori Cinema e Multimedia di:
Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali, Udine;
Corso di Laurea DAMS, Gorizia;
Corso di Laurea in Relazioni Pubbliche, Gorizia;
Corso di Laurea in Scienze e Tecnologie Multimediali, Pordenone;
Università degli Studi di Udine

Comitato di redazione
Enrico Biasin, Valentina Cordelli, Leonardo Quaresima, Francesca Reginato, Marco Rossitti

Redazione
Serena Aldi, Anna Antonini, Silvia Boraso, Ilaria Borghese, Gabriella Camisa, Teresa Cannatà, Elisa Crevatin, Marco Cumin, Giovanni Di Vincenzo, Livio Gervasio, Laura Gobbato, Aldo Lazzarato, Sonia Soldera, Simona Tell, Stefano Valongo

Redazione di «Risorse Umane»
Stefano Baschiera, Margherita Chiti, Francesco Di Chiara, Valentina Re

Redazione di «Connesso.it»
Sergio Di Giorgio, Francesca Fantini, Gaetano Spataro, Luca Turello, Barbara Zanon

Hanno collaborato a questo numero
Francesca Magnano, Francesco Pitassio, Laura Vichi

Si ringrazia
Ivan Franceschetti

Redazione
c/o Laboratorio Cinema e Multimedia dell'Università di Udine
via Mantica, 3 – 33100 Udine
tel. 0432-556648 fax 0432-556644
cinergie@dstbc.uniud.it

Progetto
Altrementi - info@altrementi.it

Impaginazione e Fotocomposizione
Grafikesse - info@grafikesse.it

Stampa
Lithostampa, Pasian di Prato (Ud)

Forum
Editrice Universitaria Udinese Srl
via Palladio, 8 - 33100 Udine

«Cinergie» è presente anche sul sito www.connesso.it

ULTIMO SPETTACOLO

CINEMA e PITTURA

FAHRENHEIT 451

CINEMA e MUSICA

In FORMA di NUVOLE

PAPERS

Le CITTÀ del CINEMA

RISORSE UMANE

TECHE

La GRANDE RETE

CONNESSO.IT

Speciale MELODRAMMA

CAMPUS

ULTIMO SPETTACOLO

Goffredo Fofi: contro la comunicazione

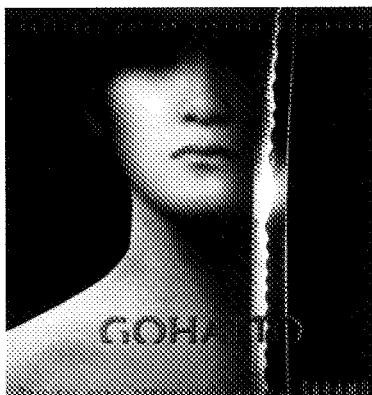
Nel corso della seconda settimana del maggio scorso, presso il DAMS di Gorizia si è svolto un ciclo di incontri aventi per protagonista Goffredo Fofi. Durante queste giornate, il critico cinematografico ha avuto modo di dialogare con gli studenti e di discutere con loro di cinema. Un cinema inteso sia come forma di comunicazione che come forma d'arte, i modi di fare critica e la situazione dell'attuale panorama cinematografico italiano sono stati i principali temi dibattuti. Proponiamo qui di seguito alcuni dei passaggi di questo ciclo di "lezioni" mantenendo il carattere orale e dialogato dell'esposizione.

Il cinema

Non sono un professore universitario, non ho fatto neanche l'università e non sono neanche un critico cinematografico. Esercito di fatto la critica cinematografica dal 1960, però non sono iscritto a nessun sindacato, un po' per principio, un po' per nausea verso il mondo della critica cinematografica. Credo che il problema principale della critica sia quello di legare tra di loro le cose, di mettere in rapporto i fenomeni, le storie umane, le classi sociali, e questo si basa sulle capacità, intuizioni e metodi delle singole persone. Il critico deve interrogarsi sulle ragioni e sui fenomeni che ci sono dietro le opere. Proprio per questo l'ultimo film di Nanni Moretti non mi è piaciuto, così come non mi sono piaciuti gli ultimi lavori di Soldini e Muccino. Credo che dietro questi film ci sia uno stesso progetto, cosciente o meno, che nel caso di Moretti ritengo voluto e che permette a questi autori di ottenere un grande successo perché i loro film sono quelli che il ceto medio italiano vuole vedere. Ho detto che per quanto riguarda Moretti questo progetto è voluto perché ritengo il suo ultimo film una scelta molto drastica di abbandono di certi territori per una sua sicurezza autoriale dentro questo sistema politico e sociale. In Italia amiamo molto gli autori che ci dicono che siamo umani, che non ci mettono in crisi, che non ci svelano le nostre contraddizioni, e questi film piacciono proprio perché sono consolatori. Sia chiaro che la consolazione non è di per sé sempre un male, ma quando questa è fine a se stessa e non ci fa riflettere diventa inutile e anche dannosa visto che ci fa fuggire dall'esame dei nostri problemi. [...]
Per quello che riguarda il cinema, questo secolo è stato brevissimo: il cinema è cominciato come arte dopo la fine della prima guerra mondiale con quella generazione di intellettuali, artisti, tecnici ed anche mercanti che negli anni Venti si sono impadroniti di questo mezzo per dire cose importanti. Era evidente in questo periodo una sintonia tra l'autore del film, l'intellettuale e il pubblico, e questa sintonia ha purtroppo una storia molto limitata, che secondo me va dal 1918 alla metà degli anni Sessanta. Da qui in poi la televisione domina il campo, mentre il cinema si disperde in altri mezzi come la pubblicità, i giornali, la fotografia, che alimentano un'eccessiva proliferazione d'immagini. Credo che nella nostra epoca ci sia un uso dell'immagine e non più un uso del cinema. Ad esempio, negli anni Cinquanta il cinema è la forma di espressione centrale che raccoglie in sé la radio, i giornali, il circo, i fotoromanzi, il teatro borghese, collegando così forme d'arte alte e basse. Dopo gli anni Sessanta questo non avviene più, proprio in virtù dell'affievolimento del legame tra autore e pubblico e in ragione del fatto che il cinema entra a far parte di una cultura di massa. Per questo, quando guardiamo film di paesi come la Cina o l'India, ci sembra di vedere qualcosa di diverso, di genuino, visto che lì il cinema non è ancora cultura di massa e c'è un diverso rapporto tra autore e pubblico. Nella storia l'esempio universale di questo rapporto è rappresentato da Charlie Chaplin, che è riuscito a far ridere e piangere tutti allo stesso modo, in ogni paese o cultura. [...]
Al giorno d'oggi il cinema a me pare, sintetizzando all'estremo, di tre tipi. C'è un cinema iperspettacolare, ipercostoso, sempre più ripetitivo, brutto e noioso, un cinema di marionette, di supereroi, e c'è una spettacolarità talmente misera dal punto di vista dei contenuti che anche le tecniche restano svilite. Amo invece un film come *La tigre e il dragone*, dato che è uno dei rari esempi di film in cui gli effetti speciali sono al servizio della poesia. In questo modo le tecniche servono per raccontare secondo nuovi procedimenti le storie vecchie, dai romanzi di cappa e spada ai melodrammi. Poi c'è un cinema che è quello mediano, mediocre, che è quello che detesto di più. È il cinema a mezzo costo – quello degli otto miliardi di Scola e dei due di Soldini – creato appositamente per riscuotere successo tra il ceto medio. Nel passato tra la cultura alta e la cultura bassa gli scambi sono sempre stati enormi, intensissimi. Questo significa che c'era una cultura bassa di altissimo livello artistico all'interno di regole, criteri, codici che erano diversi da quelli della cultura alta. Prendiamo ad esempio alcuni generi come la commedia, il western o il cinema italiano con le sue commedie e i suoi melodrammi: tra le due culture c'era la possibilità di influenzarsi reciprocamente, ma anche di comprendersi reciprocamente; oggi invece credo che il problema stia nel cercare di non farsi fregare dal medio, dalla mediocrità, che ultimamente ha risucchiato sia l'arte alta, sia l'arte bassa. Non a caso il cinema italiano attuale si propone con prodotti che sembrano fatti per essere passati in televisione, e che quindi seguono dei precisi canoni nei modi di raccontare. [...] Infine c'è un cinema che io chiamo catacombale, che è quello dove l'arte è andata a rifugiarsi; un cinema che ogni tanto può riservarci delle sorprese. In Italia ad esempio questo è il cinema di Ciprì e Maresco, che vengono palesemente fuori da una certa cultura, da un certo teatro barocco mortuario siciliano. [...] È un cinema povero, che arriva alle distribuzioni solo se mescolato con qualcosa che lo prepara a diventare televisione. [...]
Nel nostro paese gli unici generi che sopravvivono a tutto, anzi che vengono considerati sempre meno generi e sempre più opere autoriali, sono la commedia italiana e i film di denuncia. Devo dire che sono i generi che sono arrivato a odiare proprio perché sono diventati un sistema del falso assoluto. Per capire, ad esempio, qual è la cultura della mafia abbiamo dovuto aspettare Scorsese, Ferrara, mentre i nostri registi borghesi italiani non avendo mai avuto rapporti veri con la mafia escono con prodotti spesso televisivi, scarsi e retorici. Quando invece i due autori americani appena citati girano film di questo genere, si capisce molto bene che sono entrati direttamente in contatto con un sistema mafioso. In Italia la prima volta che si è vista all'opera al cinema la vera mafia è stato con *Tano da morire* di Roberta Torre. [...]
I film sono anche uno strumento di conoscenza. Pensiamo, ad esempio, al cinema di Hong Kong: se non avessimo avuto la possibilità di vedere film cinesi, pur con autori che hanno avuto alti e bassi di successo spesso clamorosi, oggi saremmo molto più poveri di conoscenza della storia della Cina. Guardando quei film, infatti, riusciamo a capire abbastanza bene l'importanza della Rivoluzione culturale e il peso degli effetti prodotti dall'invasione della cultura americana in quel paese molto meglio, e probabilmente più accuratamente, che non tramite articoli o servizi trasmessi dai mezzi informativi tradizionali. Paradossalmente capiremmo meno anche della storia degli antichi romani se non avessimo avuto pellicole come *Quo Vadis?*, *Ben-Hur* e altre produzioni del genere, poiché, nonostante tutto, esse ci danno la possibilità di comprendere cose di quel mondo che altrimenti non intenderemmo. Ovviamente ci sono film e film: ad esempio *Spartacus* ha il supporto del perfezionismo di Kubrick e dei suoi sceneggiatori, accorgimenti che ci permettono di conoscere un po' meglio che cosa fosse la schiavitù sotto l'impero romano o come fossero strutturati gli antichi sistemi politici. Il cinema è servito ad allargare le nostre idee e a confrontare la nostra storia e la nostra cultura con quelle di altri paesi, permettendoci di elaborare un nostro percorso mentale di comprensione degli eventi e anche riuscendo a stimolare la nostra fantasia. C'è quindi la necessità di un cinema che ci racconti storie e favole, anche a livelli dozzinali e commerciali, poiché ci permette la possibilità di far nascere riflessioni costruttive. [...]

Il cinema fra arte e comunicazione

Vorrei parlare del cinema come forma d'arte e come forma di comunicazione iniziando con un'offesa alla comunicazione e proseguendo con una difesa dell'arte. La comunicazione di massa è uno dei modi con cui il potere riafferma la sua capacità di dominio, la sua capacità di indirizzare dove vuole la mentalità dei suoi soggetti, dei suoi sottoposti e, anzi, di renderli consenzienti al suo progetto. La tragedia del modo contemporaneo è che noi siamo in una società dove il dominio s'impone attraverso due grandi consolazioni strettamente legate fra loro: il consenso e il consumo. La comunicazione è diventata un feticcio. È chiaro che io non sono in assoluto contro la comunicazione, però esiste un modo di comunicare nel campo delle arti e del cinema che è determinato da quello che l'artista o l'autore decidono che deve essere il terreno della comunicazione. C'è anche un altro terreno che è quello dei codici: i codici delle scuole di sceneggiatura, delle scuole di pubblicità, dei sistemi giornalistici e televisivi. A chi in futuro farà comunicazione si cerca di insegnare proprio questo sistema di codici. Ritengo che la comunicazione non sia un valore in sé, ma un valore in rapporto alle cose che si vuole dire e ai modi in cui le si vuole dire. C'è infatti una comunicazione autoritaria, "fascista", e una comunicazione antiautoritaria, che avviene, ovviamente, con

Gohatto

modi molto diversi da quelli dei grandi messaggi manipolati dai media. [...]
Gli anni Trenta sono stati degli anni fondamentali non solo per i grandi disordini storici – fascismo, nazismo, comunismo, imperialismo – ma anche perché è stata un epoca in cui gli intellettuali dovevano fare delle scelte ideologiche drastiche, poiché o accettavano l'ordine delle cose nella situazione politica e sociale in cui vivevano, o pagavano le conseguenze dell'esposizione delle loro idee contro i regimi. È in questo periodo che nasce l'industria culturale ed è sempre in quest'epoca che nasce la coscienza da parte del potere di quanto importante sia quest'industria. In quegli anni la gente sentiva ancora il bisogno di un capo forte, di un dittatore, vista la gran percentuale di poveri e operai che dava vita a lotte di classe che ai giorni nostri, con il benessere generale della classe media, non potrebbero esistere. In quegli anni viene data grande importanza all'uso dei media quali mezzi per la manipolazione delle coscienze. Questo fenomeno avviene in pari modo in Russia, Italia, Germania e anche negli Stati Uniti d'America, dove questa manipolazione viene mascherata con l'*american way of life*. Hollywood diventa quindi il centro di tutto questo, dato che il cinema è l'arte più democratica per diffondere e comunicare un unico modello di vita – e questo vale tutt'oggi. Inoltre, agli inizi degli anni Trenta si forma un codice di autocensura, studiato appositamente per accontentare tutte le correnti forti, cioè le minoranze che hanno comunque un certo potere, e ciò avviene mediante l'utilizzo di determinate regole, nella produzione di film, che non dessero adito ad equivoci. Nel corso di questi anni queste regole sono profondamente mutate, grazie alle lotte sostenute da queste corporazioni di minoranze, che hanno ottenuto a poco a poco delle conquiste per raggiungere diritti paritari almeno nell'arte. Il cinema, passato questo periodo, entra nell'ordine di questo progetto dell'industria della cultura e della manipolazione delle coscienze. Il cinema fascista e nazista non fu un cinema particolarmente efferato nella propaganda delle idee nazionaliste, e infatti tutte le volte che in Italia si cercava di fare un film che glorificava la vittoria del fascismo, Mussolini provvedeva a bloccarlo, perché il popolo non doveva essere messo nelle condizioni di ricordare le lotte per il potere sostenute dalla destra e dalla sinistra, non doveva ricordare nemmeno che esisteva un'opposizione. Allora che cosa andava bene per il pubblico? Andavano bene i "telefoni bianchi", i romanzi di cappa e spada, i grandi romanzi ottocenteschi, e quindi un cinema che fosse distrazione, consolazione, che non facesse pensare alle cose importanti. Solo l'Unione Sovietica sfugge un po' a questa regola per la grandezza del paese e per la presenza di un'ampia varietà di culture per unire le quali era necessaria un'esplicita propaganda. A tutt'oggi questa regola, che sta alla base della produzione di film che distraggono e non fanno riflettere, è più che mai presente.
Nel 1942-43 un grande teologo protestante, Dietrich Bonhoeffer, uno dei grandi cervelli di questo secolo, ha scritto un saggio, in un libro che si chiama *Resistenza e resa*, dal titolo *Vent'anni dopo*, cioè venti anni dopo l'ascesa al potere di Hitler. Nella parte finale di questo saggio Bonhoeffer afferma che il vero problema del nostro tempo è diventato il problema degli stupidi. Chi sono gli stupidi? Gli stupidi siamo noi. Sono di fatto quelli manipolati dal potere, dalla cultura che il potere passa loro anche attraverso la scuola e la Chiesa, oltre che tramite i grandi mezzi di comunicazione. E gli stupidi sono quelli cui il potere fa credere di essere in grado di pensare con la propria testa attraverso messaggi che, subdolamente o esplicitamente, propina loro. Nel cinema americano, per esempio, questo avveniva e avviene furbescamente tutt'ora proprio con il discorso della censura e dell'*american way of life*. Il problema degli stupidi è oggi più che mai presente proprio perché siamo in una situazione di benessere, priva di grandi conflitti, una situazione che ci consente di fare a meno di riflettere. [...]
Dall'altra parte della comunicazione c'è il discorso sull'arte, che è un discorso, a mio parere, estremamente sottovalutato, proprio perché la comunicazione ha finito per inglobare l'arte, ed anche per ucciderla, in parte. In questi ultimi decenni l'arte sembra che sia diventata una branca della comunicazione, mentre è chiaro che l'arte è un valore in sé ed è pure un valore fondamentale, proprio perché in questa società, dominata dalla comunicazione e dove, paradossalmente, aumentano sempre più la solitudine, il disagio individuale e la difficoltà di comunicazione, l'arte torna ad essere un luogo in cui si possono dire e sentire cose che non si potrebbero dire e sentire altrimenti. [...]
Esiste un territorio del "non detto" che può trasformarsi in un territorio sia molto positivo che molto negativo. Sul piano negativo è il territorio dell'espressione di un disagio e di una difficoltà di stare al mondo, angosce che non riusciamo a esprimere in una società in cui tutto è molto codificato e inquadrato. Ma esiste anche un discorso sull'arte positivo, in cui l'arte è lo spazio dove possiamo raccontare i nostri sogni, le nostre speranze, e che ci dice che nonostante tutto da una società come questa si può trarre fuori qualcosa di meglio. Io credo che mai come in quest'epoca storica l'arte sia diventata un sostituto o abbia una congiunzione con la religione la quale è, da sempre, il territorio dell'angoscia e della speranza, del disagio e dell'utopia (e non a caso il territorio della poesia è sempre questo). [...]
In una società come questa, dove soprattutto i giovani hanno molto tempo libero, il cinema diventa uno dei modi di utilizzare questo tempo. Io credo che sia un modo comprensibile di utilizzarlo, ma continuo a vedere una differenza tra la comunicazione e l'arte, ritenendo l'arte più importante della comunicazione. Inoltre, credo fortemente che il tempo libero e la comunicazione siano i modi che questo sistema storico ha inventato per renderci un po' più stupidi e più acquiescenti a un sistema di valori, ma anche più incapaci di realizzare progetti e reagire a questa società. Tutti i media cercano di convincerci che questo sia l'unico modo di vita possibile e i grandi fallimenti ideologici dell'ultimo secolo sembrano confermarlo, cosicché la possibilità di elaborare novità e idee è di fatto soffocata. Oggi, in questo migliore dei mondi possibili, il cinema svolge la funzione di pacificatore sociale e di produzione del consenso, soprattutto per quello che riguarda i giovani, che sono coloro che ne usufruiscono maggiormente. [...]

L'oggi della critica

La critica cinematografica oggi o è confluita nelle aule universitarie, trasformandosi in corsi di studio che fanno perdere il confronto tra le opere e la realtà, o ha finito per diventare, in modo più ambiguo, un'appendice della pubblicità del cinema, una protuberanza legata al sistema di produzione e all'eccesso di contemporaneità, alla cronaca, all'immediato, senza più un dialogo tra il critico e gli autori. Non esiste più una qualità che distingua il pensiero critico legato al cinema da tutti gli altri discorsi, e ciò ha portato ad eliminare il confronto tra le idee. [...]
La critica costruttiva che dialoga ma anche litiga con il pubblico e gli autori e che propone progetti e idee è un po'

scomparsa, e questo è avvenuto per motivi anche ovvi: le grandi rivoluzioni hanno fallito, siamo in fase di globalizzazione e bisogna accontentarsi di mantenere un equilibrio tra le forze in gioco. Manca questo progetto, questo bisogno di definirsi rispetto a delle idee che poi trovano anche nel cinema una loro sostanza, cosicché i critici oggi sono soprattutto propagandisti, manipolatori che rendono tutto accessibile e accettabile, sentendosi in obbligo di recensire tutto invece che discutere su ciò che è necessario e utile. [...] Fare il critico significa anche assumersi la responsabilità di giudizio, soprattutto nei confronti dei giovani autori, sapendo che giudicare significa condividere il mondo con gli altri, dato che è una partecipazione ad una necessità comune e collettiva nel distinguere e valutare le cose. [...]
Le doti che ritengo fondamentali per l'esercizio della critica non sono soltanto doti intellettuali, sono soprattutto delle doti pre-intellettuali: una grande curiosità e una grande generosità. Generosità anche nel senso di coraggio, di voglia di mettere in gioco le proprie idee. Credo, infatti, che l'esercizio di un'attività intellettuale o è una vocazione, o è un mestiere, e queste sono due cose molto diverse: la vocazione può anche servirsi del mestiere, ma senza vocazione possono nascere solo pubblicitari, mercanti, giornalisti di regime. [...]

L'attuale panorama del cinema italiano

Il peccato mortale della attuale cinematografia italiana è quello dello statalismo. Nel cinema di oggi non contano la qualità, le idee, ma conta frequentare, avere cioè le amicizie giuste. [...]
A Roma si era stabilita una sorta di "famiglia" del cinema che comprendeva destra, centrosinistra e la sinistra in genere, tutto questo senza grandi contraddizioni interne e senza grandi difficoltà per occupare i centri del potere. Era una famiglia di tipo mafioso, per cui se non si apparteneva a questa famiglia e non si accettavano le sue condizioni non si poteva fare del cinema. Quindi in Italia i giovani registi che volevano fare vero cinema, che avevano qualcosa da esprimere, dovevano stare lontani da Roma; ma questo era impossibile perché i fondi venivano da lì. Tutt'oggi c'è un sistema di potere estremamente consolidato, infinitamente ipocrita, che si dà i suoi premi, che gestisce i suoi spazi di potere. Esiste la possibilità di fare un film facilmente, con pochi soldi, ma una volta finito cosa ci si fa? Bisogna quindi per forza passare per Roma e accettare le sue condizioni per poter vedere l'opera distribuita. In molte parti d'Italia, però, stanno finalmente nascendo piccole case di produzione e di distribuzione che permettono l'uscita di film senza passare per il potere centrale. Anche se fino a questo momento sono quasi tutti film minori e spesso inutili, sono comunque i film che gli autori avevano intenzione di fare, senza condizionamenti.
Negli anni Sessanta Pasolini elaborò la teoria del "palazzo", avvalorando così l'ipotesi dell'esistenza di un luogo in cui avvengono tutte le trame, tutti i giochi di potere e dal quale noi siamo esclusi. Esisteva secondo lui un sistema di potere che controllava tutto, dall'economia alla politica, e che non permetteva alla gente di farne parte. E nella sua epoca si teorizzava molto, soprattutto da parte dei giovani o dei movimenti studenteschi, su una distinzione in fatto di cinema tra quello che si può fare da dentro il sistema e quello che invece si poteva e si doveva fare fuori dal sistema, propugnando la creazione di un sistema distributivo e produttivo estremamente rigoroso.
Stando a questa distinzione, dentro il sistema oggi poche cose si possono salvare: io salverei Gianni Amelio e pochi altri autori che riescono a fare opere altamente personali, con un grande livello di elaborazione, di invenzione e che non parlano la lingua falsificata degli "alti piani". Non esiste, però, un vero e proprio cinema fuori dal sistema, al massimo c'è un cinema ai margini del sistema.
Comunque sull'idea del palazzo io non sono mai stato d'accordo. Secondo me era un po' un alibi da parte dell'ottimo Pasolini, quasi a voler fuggire dalle proprie responsabilità, una volta preso atto del fatto che non si poteva più fare nulla contro il potere centrale. Credo che nel sistema ci siamo comunque tutti, ed in virtù di questa constatazione dobbiamo prenderci le nostre responsabilità. Sta a noi cercare di capire che cosa possiamo e che cosa non possiamo fare attualmente all'interno della nostra storia, della nostra società, domandandoci che cosa abbiamo da proporre e soprattutto da cercare. Nella situazione odierna, in cui i progetti generali e collettivi non ci sono, in cui mancano le grandi teorie che ci permettono di capire come va il mondo oggi, sapere quali responsabilità ci assumiamo è molto importante, dal momento che una volta che esse siano state adeguatamente definite possiamo raggiungere traguardi notevoli. Il discorso è di ritornare, nei limiti del possibile, in possesso della nostra capacità di giudizio e di decidere, per quel poco che ci è concesso, il nostro destino all'interno di questa società. [...]
L'Italia è per fortuna una delle zone culturalmente più varie del mondo, e questa è la sua ricchezza. Di questa varietà il cinema, in questi ultimi anni, ha cominciato a dare ragione anche se con grande difficoltà, poiché c'è questo perno romano da superare. Sono nate produzioni originali in ogni parte del paese: ad esempio a Milano, dove Soldini è stato l'elemento più evidente e dotato, a Napoli con Corsicato, a Palermo con Tornatore, che racconta la Sicilia magari falsificandola ma pur sempre descrivendola come una realtà culturale diversa. È chiaro che ci sono poi degli autori che dai margini vogliono ricondurre le loro opere al modello romano — vedi gli stessi Soldini e Tornatore — ed è altrettanto evidente che il centro continua ad avere enorme potere; però è anche vero che si è comunque aperta una dialettica dentro la quale ci si può infilare e raggiungere dei risultati di notevole ed importante spessore. Sembra che ci sia una sorta di autoproduzione e di autoconsumo da parte di queste "cento Italie", la qual cosa può portare un forte elemento innovatore nel panorama del nostro cinema. Credo che bisogna continuare questa battaglia per strappare il potere al centro e cercare di conferirlo alle periferie, inventando un cinema adeguato per ognuna di queste situazioni. Successivamente si potranno fare, nell'ambito delle singole zone di produzione, le battaglie tra un cinema esteticamente di destra e uno esteticamente di sinistra, cioè tra un cinema commerciale e uno più intenso, profondo. Questa è la condizione attuale del cinema italiano, e dopo trent'anni di crisi, nei quali comunque alcune opere buone sono state fatte, io credo che i veri elementi di novità siano venuti fuori solo nel corso degli anni Novanta e solo in queste situazioni di marginalità. Dal centro sono uscite solo commedie o nuovi comici, le cui tematiche resistono per pochi anni per poi finire nel dimenticatoio. Anche all'estero ci premiano e ci elogiano solo se li facciamo ridere, ed è per questo che dobbiamo fare in modo che ci apprezzino anche per altri motivi.

(Gorizia, 8-11 maggio 2001)

A cura di Marco Cumin

Il colore del proibito

Gohatto-Tabù *(Giappone, Francia 2000) di Nagisa Oshima*

Kyoto 1865: Kondo e Hijikata (Takeshi Kitano) presiedono alla selezione degli aspiranti samurai che faranno parte della milizia Shinsen-gumi, e devono scegliere i combattenti più abili. Le preferenze andranno a Kano (Ryuhei Matsuda), l'unico vestito di bianco, e a Tashiro (Tadanobu Asano). Kano diviene subito oggetto di interesse per tutta la milizia, a causa della sua bellezza conturbante. Girano voci su di lui, porta ancora i capelli come un ragazzo, non è mai stato con una donna. Il primo ad innamorarsene è Tashiro, l'altro novizio, che ne diverrà l'amante. Anche Yuzawa subisce il fascino del giovane, ma sarà ucciso per essersi intromesso tra i due.
Kano è una figura enigmatica, si intuisce che per lui, come per un'intera epoca storica, la fine è segnata, ma non può fare altro che piegarsi al proprio destino anche se non sa bene quale esso sia; incarna perfettamente l'ambiguità attraverso il suo corpo adolescenziale, ma soprattutto esprimendo una laconicità che lascia spazio ad ogni tipo di supposizione. Pur rispettando le regole, ne è la negazione; è la passione che offusca la mente, il caos della natura che la cultura nipponica cerca di controllare. Diventa l'oggetto di un desiderio inconfessabile, in una comunità maschile dove il confine tra amicizia e amore si confonde. Il dubbio si insinua anche tra chi da sempre è stato certo della propria sessualità, usando l'alibi dell'intimità cameratesca per celare pulsioni profonde (il tabù inammissibile del titolo). L'effetto di questa duplicità è ancora più evidente in quanto tutti i personaggi principali si esprimono anche attraverso una serie di monologhi interiori, sottolineando da una parte l'impossibilità/incapacità di esprimersi liberamente, dall'altra l'estrema indecisione e perplessità di fronte a tutto ciò che non rientra nelle regole. Kano è l'unico che non sembra porsi interrogativi, accetta o subisce senza opporre resistenza, e diventa l'elemento catalizzante necessario affinché avvenga l'implosione della comunità e del mondo che rappresenta. Nagisa Oshima ritorna, dopo una lunga parentesi, con un'opera molto vicina al suo *Furyo*. Per la sceneggiatura utilizza due racconti di Ryotaro Shiba e realizza un film scandito dalla ripartizione geometrica dello spazio, come metafora della rigidità di un mondo oppresso da codici e

Gohatto

regole. L'impianto è quasi teatrale, come nella scena iniziale dove il lento movimento di macchina ci introduce nella stanza/palcoscenico del combattimento, ipotetico luogo del dramma di anime che si sta per svolgere. Le inquadrature sono perfettamente bilanciate, ogni movimento della macchina da presa richiama gesti rituali, essenziali ed eleganti, sottolineati dalle musiche composte da Sakamoto, che assemblano melodie scarne e suoni materici. Quasi tutto il film si svolge in ambienti chiusi, che proclamano l'impassibile rigidità di un sistema sociale e politico refrattario ad ogni cambiamento. Un quadrato perfetto, rigoroso, il cui ordine morale viene sconvolto dalla bellezza androgina di un giovane samurai "senza futuro". La fine per Kano è inevitabile come il destino: dovrà uccidere il suo amante Tashiro; ed è qui evidente la volontà di rappresentare quello che poi effettivamente avverrà di fatto quando nel 1867 l'ultimo Shogun si arrenderà decretando così la fine dell'era dei samurai. Non si vede Kano morire: la sua giovane vita verrà spezzata simbolicamente nella bellissima scena finale in cui Hijikata recide un ciliegio in fiore.

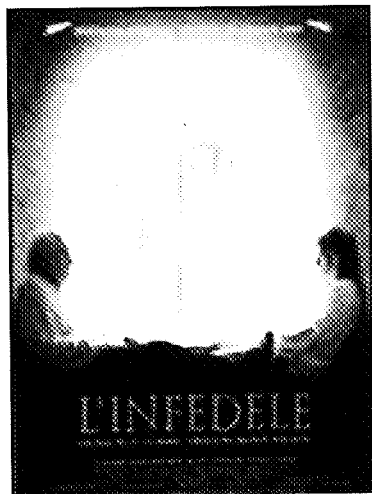
Stefano Valongo

L'ordine del teatro

L'infedele *(Svezia, Norvegia, Finlandia, Italia, Germania 2000)*
di Liv Ullmann

Inizialmente è difficile dire con certezza a chi appartiene quel sussurro che Bergman evoca dal silenzio del suo studio e come qualificare quella figura che, perdendo rapidamente inconsistenza, appare da dietro i vetri della piccola cabina di proiezione alle sue spalle. Fantasma, fantasia, allucinazione? Poi, al passo felpato dell'incorporeità, piano piano quella sagoma si avvicina ed è già lì, fieramente *vis à vis* con il Maestro, dotata della speciale realtà che solo i personaggi sanno avere, ubbidiente nell'assumere identità e condizione presto stabiliti per lei, sollecita a indossare la maschera che le è stata destinata.

Con tutto il gusto della sua arcana saggezza Bergman (che ha il volto rugoso e gli occhi malinconici di Erland Josephson) sa stupirsi ancora una volta della subitaneità con cui la sua immaginazione "prende corpo", rassicurato dal soffio di vita che infonde ai parti della sua creatività, compiaciuto dello stupefacente calarsi della sua arte nella consistenza umana di Marianne Vogler. E non è un caso che si chiami Marianne, come la protagonista di *Scene da un matrimonio*, e Vogler, come Elisabeth Vogler, l'attrice che si vota caparbiamente al rifiuto della parola in *Persona*. Un'attrice, dunque, questa «bella faccia adatta alla tragedia e alla commedia» che si accinge a raccontare la sua "parte" in questa fenomenologia dell'adulterio, trattato del desiderio, esegesi del tradimento, ma anche, e soprattutto, omaggio al divenire della creatività artistica, sceneggiata da Ingmar Bergman e portata sullo schermo dalla regia di Liv Ullmann.

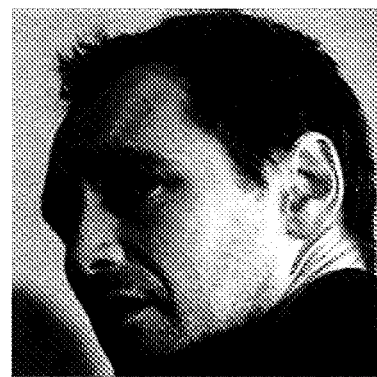
La vita ha concesso molto a Marianne Vogler (una commossa Lena Endre): a quarant'anni è attrice professionista di teatro, felicemente sposata ad un direttore d'orchestra all'apice della carriera internazionale, ha una bambina, Isabelle, di impenetrabile sensibilità, si muove in un *milieu* sociale colto e stimolante, nei luoghi cari all'alta borghesia illuminata. Eppure, in nome di una repentina quanto inaspettata passione per David, un caro amico del marito, lascia tutto questo senza titubanze. Ha la mente ottenebrata dall'esaltazione amorosa e il suo irrefrenabile delirio passionale la condurrà a una rovinosa discesa verso l'inferno. Il sentimento di Marianne per David è contraddittorio, ambivalente, si compone di attrazione e ripulsa, si tinge di disprezzo e inguaribile fascinazione. È infatti in scena il lato oscuro, lunare, notturno dell'amore. Nulla, nemmeno le battaglie legali per l'affidamento della bambina e la temporanea separazione da lei, scoraggia Marianne dal perseverare in un rapporto di reciproca dipendenza che lei stessa definisce «affinità nel disastro» e «complicità nella dannazione». Ma è esattamente (e non casualmente) a questo punto che viene scritturata per una parte nel coro di *Baccanti* di Euripide. Si dice contenta di essere tornata all'*ordine* del teatro perché il nuovo impegno le allevia i dolori laceranti della vita privata. Ecco la vera natura di Marianne, che trova pace soltanto interpretando se stessa, che purifica il proprio *disordine* privato vedendo recitare pubblicamente la sua colpa. Marianne è una baccante, una menade luttuosa senza possibilità di redenzione, invasata dal *daimon*, dal *furor* orgiastico che la spinge ad uscire dal sé, a perdere la saggezza, a lasciare casa e famiglia per celebrare la divinità preposta alla natura e all'istinto, Dioniso, dio degli opposti, delle insanabili antitesi, di morte e resurrezione, luce e oscurità. È a Euripide che guarda Bergman in questa variazione tragica sul tema di *Scene da un matrimonio*, all'ultima sua tragedia, quella più controversa, di più difficile interpretazione. Come faceva Euripide in *Baccanti*, Bergman propone qui una molteplicità di punti vista che ci stordisce e confonde, prendendoci in contropiede con continui colpi di scena che frantumano ogni tentativo di riconoscere un messaggio univoco, una uniforme proposta morale. E come in *Baccanti*, Bergman riutilizza lo stesso principio per cui la *sympatheia* dello spettatore viene inesorabilmente indirizzata alla vittima del dio. Soffriamo per e con Marianne, le perdoniamo gli eccessi e le colpe di cui si macchia, capiamo le lacerazioni del suo animo e l'ingrato compito cui è stata preposta: incarnare (o inscenare?!) l'eterno e mai risolvibile conflitto tra natura e società, istinto e ordine precostituito, fede e ragione. Inutile, quindi, perdersi nel labirinto dell'etica e della morale alla ricerca inutile e probabilmente senza risultato di apologie del matrimonio, panegirici del compromesso, elogi della fedeltà coniugale. Bergman prende le distanze dagli insegnamenti e dalle piatte certezze prive della stimolante poliedricità degli ancestrali quanto insondabili desideri e tormenti dell'animo umano. Al punto che fa di questo film anche una quasi pedissequa messa in pratica della funzione della tragedia: nella dimensione metacinematografica di questo *work in progress* l'arte diventa anche rituale catartico. Piange (lui e Marianne, ad un certo punto, si accusano a vicenda di stare piangendo) questo Bergman crepuscolare, che ha «smesso di fare programmi», lugubremente lontano da finali conciliatori, generoso di tocchi autobiografici nella figura di David regista di cinema e di teatro in crisi di ispirazione. Liv Ullmann ha trasposto visivamente con sorprendente e personale autenticità questo estetico rito liberatorio, celebrando (una volta ancora), con *L'infedele*, quella rinnovata fiducia nell'oralità che Bergman negava alla Elisabeth Vogler di *Persona*. Di più. Liv Ulmann decide di vietare agli occhi dello spettatore i momenti meno adatti allo spettatore, più scomodi, meno "decorosi" (che non significa i più erotici), celandoli nell'oralità del racconto di Marianne, perdendo talvolta il ritmo e la tensione della narrazione filmica frenata da un'estenuante lentezza. Affrancata ormai dalla maniera di cui patiscono inesorabilmente alcune sue passate prove quali *Conversazioni private* e *Sophie* e di cui sembrano essere epidemicamente affetti

anche altri epigoni del Maestro (inutile dire che stiamo pensando al Bille August di *Con le migliori intenzioni*), Liv Ulmann recupera solo a tratti ne *L'infedele* lo slancio e l'energia che aveva profuso nel tratteggiare Kristin Lavransdatter nel film omonimo, informando il suo saggio più recente della misura e sicurezza di una maturità artistica consapevole ma mai completamente affrancata dalla gigantesca, ingombrante presenza del Maestro. Grazie a *L'infedele* maturano tempi per sfatare e demolire l'immagine di un'artista troppo spesso descritta come rigida conservatrice, invasata da letture veterotestamentarie, regista, senza autentica vocazione e ispirazione, di imbarazzanti tetraggini. Perché soltanto in apparenza il messaggio è discordante, soltanto in apparenza ha l'intermittenza tormentata dell'indecisione tra ciò che è bene e ciò che è male. Il problema non è, in fin dei conti, il netto discernimento fra buoni e cattivi, ordine e disordine, regole e infrazioni. Bergman e Liv Ullmann ci ricordano continuamente che siamo nella dimensione della finzione. Niente più. Ci rivedremo. Probabilmente. Al cinema o a teatro.

Silvia Boraso

Il pudore del cinema

Intimacy *(Francia, Gran Bretagna, Germania, Spagna 2001)*
di Patrice Chéreau

Vincitore all'ultima rassegna cinematografica di Berlino di due tra i più ambiti riconoscimenti (miglior film e migliore attrice protagonista – Kerry Fox), *Intimacy* di Patrice Chéreau, co-sceneggiato da Hanif Kureishi e tratto dal suo omonimo romanzo, è uno di quei film che intrattiene con l'opera d'origine un rapporto molto libero. Riadattando la storia ad esigenze più cinematografiche, la sceneggiatura è riuscita a riportare sullo schermo atmosfere e tematiche proprie del testo. Perduto il disperato cinismo ed abbandonata la struttura acronologica del libro (disseminata di ricordi e azioni del passato che si innestano, come dei *flashback*, nello svolgimento del presente), conserva però il senso della solitudine che avvolge tutti i personaggi e le assonanze stilistiche di matrice letteraria. La storia è il percorso sentimentale fatto d'incontri clandestini, corteggiamenti e strategie seduttive, tra Jay (Mark Rylance) un musicista fallito, come il suo matrimonio, e Claire (Kerry Fox), una donna sposata, attrice di teatro senza successo.

Il film, che almeno inizialmente può ricordare *Ultimo tango a Parigi* e *Una relazione privata* (di Frédéric Fonteyne), è un viaggio nel profondo delle psicologie e delle strategie relazionali tra un uomo ed una donna che legano le loro vite tramite rapporti sessuali consumati nel modo più clandestino e fugace nello squallore disperato dell'appartamento dell'uomo. Non è però un quadro d'insieme di una società in crisi, incapace di capire e di capirsi, ma uno sguardo sulla solitudine, le ansie, le incapacità comunicative delle persone. Un viaggio nell'intimità del "privato". In questo spaccato d'umanità desolata, popolata da individui disadattati e imprigionati in percorsi circolari alla continua ricerca di finalità e scopi del vivere, non conforta il non essere mai chiamati (come spettatori) all'immedesimazione. Presenti come in un atto voyeuristico si è trascinati nelle vite degli altri, testimoni del gelo che abbraccia le persone in una metropoli (Londra) muta, fredda, immobile. Tutto ruota attorno all'abitazione di lui, alle atmosfere evocate dai tappeti sdruciti, dai mobili improvvisati, dai muri scrostati, dagli imbarazzanti silenzi. Storia di incontri apparentemente casuali, in realtà condizionati dalla tacita consuetudine di avvenire il mercoledì. Senza motivo, senza parole, nel grigio silenzio di una stanza arredata con trascuratezza. Lì, e solo lì, si consumano amplessi senza sogni, senza vera intimità, per darsi reciprocamente, ed unicamente, piacere fisico. Allora, quando Jay oltrepassa la soglia dell'intimità e cerca di spingere il rapporto sul piano di una reale conoscenza reciproca, infrangendo il tacito accordo di un'indispensabile e consensuale ignoranza dell'"altro", la relazione degenera, spezzando così l'unico legame possibile: il sesso.
È emblematico come in questa sorta di melodramma moderno la delusione delle aspettative sentimentali non sia tanto un portato di incompatibilità sociali, politiche o culturali, quanto un prodotto delle paure e delle ansie nascoste all'interno delle persone. Lo sguardo perciò muta, cosicché alla mancanza d'attenzione per lo svolgersi della trama e per il mancato meccanismo di immedesimazione-frustrazione proprio del genere, subentrano le insidie che si nascondono tra le paure e le angosce dell'animo umano. Si crea così uno sguardo introspettivo che fa intuire l'incapacità dell'uomo contemporaneo di vivere il presente e di elaborare la modernità.
Ci si trova ovviamente davanti ad un cinema di pensiero, di introspezione nel quale è preponderante la reazione dello spettatore ed il pensiero che ne è generato rispetto alla narrazione. Un cinema che obbliga a pensare e a farsi guardare. Angosce, tristezze, l'ineluttabilità della solitudine si susseguono in percorsi concentrici come a descrivere le parabole esistenziali dei protagonisti. Uomini come falene, ammaliati dalla luce, incapaci di spiegarsi il motivo dell'attrazione e dell'inesorabile fine. Falene in una Londra distrattamente silenziosa, spettatrice immobile di uomini soli. Si guarda e non si comprende che anche noi, falene della fascinazione del cinema, ci lasciamo portare dove consapevolmente non vorremmo entrare: il torbido dell'animo umano. Allora il pudore ci assale, la solitudine ci contagia pian piano, viviamo vite che non vorremmo vivere forse perché è un po' quella di tutti e, dunque, un po' anche la nostra. Non un'indagine sociale, *Intimacy*, ma una ricerca nelle vite di due solitari disperati. Avviene così un'ipotetica unione tra l'al di qua e l'al di là dello schermo, creata da un intreccio di attrazioni-repulsioni e di intimità svelate. Intimità dalla doppia valenza. Inesistente, secondo le convenzioni che vorrebbero che la conoscenza del partner passi attraverso la condivisione. Forte, quando si ammette il sesso come esternazione incorruttibile dei segreti più profondi dell'animo, o come espressione di verità senza orpelli e artifici dell'essere primordiale che è in noi. In quest'ottica è la parola che inquina, tradisce, maschera, travisa. Parola come artificio del vivere e vita come teatro nel quale siamo obbligati a recitare felicità. Non a caso Claire fa l'attrice in cerca di una realizzazione professionale in miseri teatrini periferici. Senza trovarla, e senza trovare neppure una risposta al senso del suo matrimonio (nessuno apparentemente trova risposte in questo film: lo stesso Victor, amico di Jay, è un drogato e disadattato, il marito di Claire finge di non vedere e non sapere per paura di cambiare, e nemmeno il ragazzo gay riesce a trovare una propria dimensione attraverso esperienze sessuali occasionali e spicciole).
Rimane il sesso quindi, come canale preferenziale in cui convogliare le aspettative e le relazioni tra le persone, spoglio dei tatticismi e delle strategie propri del gesto e della parola. Tutto questo è descritto da scene di sesso vero, carnale, mai enfatizzato, reso esplicito da un macchina da presa, attaccata ai corpi, che ne segue ogni gesto e sinuosità, esplorando senza pietà ed ipocrisia l'ultimo tabù del cinema, che è il pudore di mettere in

Intimacy

Intimacy

Intimacy

Shrek

Shrek

scena il sesso quando questo è moto della verità dell'animo. Il tutto sembra il tentativo di voler preservare dalla corruzione della finzione scenica un pezzo di umanità non ancora "catturata" dalla capacità onnivora del cinema. Cinema guidato dall'esigenza di non nascondersi nulla, a costo di perdersi nei territori dell'inesplorabile. Il brutto, l'antiestetico, il fastidio per la materialità dei corpi imperfetti, pesanti, corrotti.
Inquadrature strettissime si soffermano sui dettagli fisici: peli, organi genitali, le mani ruvide, le imperfezioni e gli arrossamenti della pelle strusciata su grezzi paglericci. Si toglie così ogni valenza spirituale a ciò che avviene tra i due. Questo è reso più efficace da sequenze brevi che scompongono l'azione ed i gesti i quali, così slegati, escludono dallo schermo ogni traccia di erotismo, sensualità e coinvolgimento voyeuristico dello spettatore.
Non c'è traccia di pornografia in un film dove manca il piacere del guardare, ma non si può non notare come quest'opera si inserisca in un filone contemporaneo la cui tendenza è di oltrepassare le barriere della pornografia, per approdare in un territorio dove le esigenze narrative esplorano tutto ciò che è stato lasciato abitualmente fuori dal campo d'indagine del cinema. I colori freddi, le tonalità neutre enfatizzano la bella fotografia di Eric Gautier che armonizza le atmosfere volute per il film. In ciò anche la colonna sonora (presenti alcune delle più belle musiche inglesi degli anni Ottanta: da Iggy Pop a David Bowie, dai Clash fino a Nick Cave) dà il suo apporto per un risultato d'insieme di grande efficacia.
Un cinema che non cerca pacificazioni con lo spettatore o si mette in salvo nel comodo territorio del consolidato. Un cinema di ricerca che esplora l'essenza umana. Un'opera che trova la sua modernità proprio nell'essere una storia "aperta" alla riflessione e all'interpretazione dello spettatore, lasciando al non detto la prerogativa di sostenere la narrazione, e alla capacità analitica e di suggestione dello spettatore di riempire uno spazio interpretativo quanto mai "elastico" e personale. Opera che tendenzialmente vive al di fuori del suo contesto funzionale e acquista organicità dal rapporto con il suo fruitore.

Livio Gervasio

E ora qualcosa di completamente uguale

Shrek *(Stati Uniti 2001)*
di Andrew Adamson e Vicky Jenson

L'orco Shrek si abbassa a salvare la principessa Fiona per riavere la pace e la solitudine della sua palude invasa da migliaia di personaggi delle fiabe sfrattati dal perfido e risibile Lord Farquaad...

Il dottor Frankenstein ha perso interesse per i cadaveri, impediti nel gesto e nella parola nonostante gli sforzi prodigati per riportarli ad una vita degna di questo nome. Come *character designer* e animatore alla PDI o alla Pixar avrebbe invece maggiori soddisfazioni e molte libertà: potrebbe dare e togliere la vita senza intromissioni di comitati etici ed anzi, ad ogni nuova prodezza, l'ammirazione del pubblico crescerebbe senza fine.
L'animatore è colui che infonde il soffio vitale nella materia grezza, è un potente demiurgo capace di ogni trucco e di ogni bassezza per attirare l'attenzione, battere la concorrenza e recuperare le spese per film realizzati in molti anni, per software sviluppati in molti decenni. Per tre anni la lista infinita di nomi che scorrono nei titoli di coda di *Shrek* ha costruito modellini tridimensionali, li ha trasformati in ossa e muscoli digitali, ha creato una bella pelle naturale e sfumata e l'ha rivestita di abiti adatti, collegandoli tutti in modo che il movimento di un'articolazione interna si ripercuota sugli strati superiori. Attorno alle figure umane e umanoidi sono state ricostruite piante che si differenziano le une dalle altre e stormiscono al vento, mentre acqua, fango e fuoco si muovono con fluida autenticità. Un mondo fiabesco di algoritmi e sistemi binari pretende di essere scambiato con quello che sta fuori dagli schermi dei computer e dei cinema. Lo spettacolo della tecnica è di nuovo davanti ai nostri occhi, la riproduzione dal vero è sempre più esatta e fedele. Da questo punto di vista la Disney e la Dreamworks si assomigliano più di quanto ammettono, anche se la prima, con maggiore onestà intellettuale, organizza la propaganda sulle sole cifre mirabolanti, mentre la seconda mescola le stesse alla presunta forza dissacratoria della parodia scorretta-ma-non-troppo.
Shrek è un risultato ludico e giocoso, aggressivo ma con un cuore tenero, preciso nei dettagli (la principessa e la bestia da domare, il castello, il drago, gli incantesimi e le ormai immancabili citazioni di altri *blockbusters* del passato recente) ma opposto nel senso (ogni personaggio non è quello che sembra, le citazioni diventano parodia) come qualsiasi eccellente film di Mel Brooks realizzato prima che quest'ultimo fosse colpito da senilità precoce. E per esaurire tutti i termini di paragone usati per il film di Adamson e Jenson, la comicità di *Shrek è* molto ortodossa, *è* la comicità dei fratelli Farrelly, dunque *non è* quella dei Monty Python, ovvero di una bizzarria delle circostanze difficilmente riproducibile e che si trova ad un più alto e sublime livello di cinismo e satira, violenza fisica e verbale per nulla gratuita e dunque assai più dolorosa. Da *Toy Story* (da *Tron*?) in poi i figli della grafica 2D e 3D portano alle medesime conclusioni. Ognuno di questi recenti capitoli del cinema d'animazione è in sé una piccola rivoluzione tecnica, araldo di imminenti rivoluzioni sul modo di pensare il cinema futuro (ancora una volta: che ne faremo domani degli attori umani?). Ma nessuno di questi film è *la* rivoluzione: i loro autori non possono permettersi di usare i prodigi digitali per costruire un mondo veramente alternativo, capace di scoprire e colpire le radici e le leggi del nostro comune modo di pensare, vivere, percepire la realtà o almeno una parte di essa. Per piacere a tutti un film non è completamente libero di sperimentare nuove storie, di tradire aspettative, di fare satira o di raccontare appunto "qualcosa di completamente diverso". Il risultato è che anche prodotti usciti da studi diversi si assomigliano e si scambiano di posto, premendo una volta sull'acceleratore e l'altra sul freno. Se l'eccezionalità, le scorrettezze e le ribellioni non esistono alla Disney ebbene non esistono nemmeno qui: la cultura, la mentalità, le fonti di ispirazione di autori e realizzatori è sempre la stessa e quelli che in malafede salutiamo come segni di novità di contenuti sono solo variazioni sul tema. Paradossalmente, per come viene presentato e per come effettivamente è, *Shrek* è un film da rispettare. Perché rivela le nostre ingenuità di critici e di spettatori incapaci di godere di un umorismo collaudato, tempestivo e simpatico senza gravarlo sotto il peso di paragoni fuori luogo e senza trasformarlo nel manifesto di una rivoluzione ideologica ed economica che non c'è. E che forse non potrà più esserci, almeno nelle forme conosciute finora.

Anna Antonini

CINEMA e PITTURA

FAHRENHEIT 451

CINEMA e MUSICA

Festival Internazionale del Film d'Arte e Biografia d'Artista
Asolo, 8-10 febbraio 2001

Percorsi critici

Il linguaggio cinematografico come medium comunicativo dell'arte o arte esso stesso.
Su questo discrimine si schierano, per amor di semplificazione, le opere in rassegna nell'edizione "zero" del Festival Internazionale del Film d'Arte e Biografia d'Artista, svoltosi ad Asolo dall'8 al 10 febbraio 2001.
Arte come soggetto da raccontare, approfondire, scandagliare attraverso la telecamera, o arte che nasce con la telecamera e si propone, senza mediazioni, al pubblico.
Appartiene a quest'ultimo gruppo il lavoro di Henry Plaat *Luz y Sombra* (Olanda 1999). Un itinerario condotto tra mercati e paesaggi di Bolivia, Uruguay e Argentina e il soggetto mutato, il pretesto, per raccontare di una fascinazione per quella luce andina, incidente e violenta, di cui cade vittima il regista.
Il puro cromatismo nordico è l'unico linguaggio in grado di interpretare quel paesaggio trasfigurato e quell'azione chirurgica che luce e ombra conducono su facciate di palazzi fatiscenti, mercati, vicoli e territori.
Suoni e dialoghi, ripresi direttamente dalla strada, come presenze sbiadite, allontanano ogni tentativo di contestualizzazione, confermando piuttosto il processo di trasformazione di quei luoghi in costruzioni e reminiscenze squisitamente pittoriche, da Patinir a Spilliaert, da Smith fino ai grugni di Charley Toorop, così vicini a quei primi piani sulle rugose facce boliviane. Sospensioni temporali nelle inquadrature cittadine e liquidi intarsi cromatici per gli interni casuali e deserti restorano la città e i paesaggi fino a togliere, spesso, ogni sensazione di profondità. Il ricamo dei rami proiettati sui muri scalcinati e le vaste campiture di cieli intensi convincono lo spettatore sulla potenzialità pittorica della regia di Plaat.
A' la recherche de Louis Archambault (Canada 1999) propone due esplorazioni, due viaggi struggenti, due percorsi incrociati, condotti da un artista e da un regista. Il primo dentro i confini formali della scultura, il secondo dentro i margini di una personalità complessa di uomo e artista. Il lavoro è la storia di un incontro tra il regista tedesco Werner Wolker, cineasta teso all'approfondimento emotivo e psicologico del soggetto quasi in modo ostinato, e un artista anticonformista, qual è Louis Archambault, che alla perfezione formale e alla coerenza ha dedicato l'intera esistenza, senza cedimenti. Wolker si intromette con dolcezza e tenacia negli spazi di vita e di memoria di Archambault, si sofferma con disorientante profondità nello sguardo assorto del vecchio scultore, nella sua espressione continuamente vincolata alle proprie memorie affettive, e con questo linguaggio schiude le porte della sua casa, i vasti spazi luminosi dello studio, il giardino, l'architettura della sua solitudine. Di Archambault, pioniere della scultura contemporanea in Canada, Wolker propone ricordi di amici, testimonianze sulla fama raggiunta in passato (Expo 1967), ritagli di giornali, pagine di critica: parole e parole che progressivamente affondano, scompaiono insieme a quegli anni, lasciando risalire in superficie solo le opere. Nella vasta rassegna iconografica lo sguardo segue la linea, continuamente irrorata dalla luce, e scivola con essa, lungo gli smisurati confini della forma. Le forme di Archambault si configurano come architetture scolpite, nelle loro dimensioni reali, o come modello, lungo un percorso artistico teso alla ricerca di una perfezione formale che porti alla spoliazione, o meglio all'assorbimento di ogni anfratto emotivo e psicologico. È così per i soggetti e per la scelta dei materiali lignei: duttilità e calore che tradiscono la fede nei rapporti umani e familiari, gli unici in grado di costruire non l'artista ma l'uomo quale Archambault vorrebbe essere ricordato. La collocazione, nel 1993, de *Les Symboles mystiques* nel Museo di Belle Arti di Montréal placa per un po' l'animo del regista alla ricerca, lui solo, di una definizione riconosciuta e stabile della personalità artistica di Archambault. Lo scultore, dal canto suo, chiude i battenti chiari della sua casa, tutto ciò che c'è passerà facilmente attraverso quei vetri e resterà comunque lì attorno.
Decisamente più dinamico è il rapporto del giovane scultore Dragan Jovicevic con le proprie opere, soggetto di *Mottive Urtik* (Jugoslavia 1998) di Vladimir Perovic. In questo caso il regista montenegrino si pone semplici e chiari obiettivi, col buon pregio di raggiungerli. La silente scorsa sulle opere aderisce con pulizia e misura alla personalità e alla tecnica dell'artista. La definizione plastica, così ben raccontata dalle ispezioni della telecamera attorno alle grandi teste violentate, si impone con decisione, senza ricerca del coinvolgimento. Perovic ci porta ad assistere al processo di creazione e deformazione della forma attraverso ispezioni in profondità sulla materia, sulle smorfie, sugli incastri brutali che portano alla mutazione senza processo evolutivo.
L'ambientazione e i tempi, di matrice vagamente bucolica, si propongono in modo sobrio e comunicativo.
In *Traverse* (Francia 1998) forme spigolose di nasi, gomiti, arti costruiscono un anomalo pavimento naturale. Forme che emergono ruvidamente dagli scogli e si fanno sentire sotto i piedi; forme scavate con la convinzione di dare visibilità alla potenza creatrice della natura.
Il film accompagna lo spettatore alla scoperta delle trecento sculture, per la maggior parte in altorilievo, realizzate senza preparazione e strumenti professionali dall'abate eremita Adolf Fouréré nell'arco di sedici anni, a partire dal 1894. La regia artistica di Loic Malo, diluita in una marina dai toni virati, atterra prima sugli scogli e poi si snoda in una lunga carrellata di personaggi e animali abitanti un paese leggendario, che si mostrano sotto il fascio luminoso, indagatore e invadente di una torcia. Da un'introduzione piuttosto didascalica si passa allora gradatamente ad una costruzione più libera ed autonoma di un repertorio iconografico. Segue questo andamento la scelta del sonoro: persone immaginarie che, con bisbigli di sorpresa, introducono alla scoperta delle forme e che progressivamente si dileguano lasciando spazio solo al rumore della risacca.
Si passa ad uno stile decisamente più narrativo con *Alone Together* (Gran Bretagna 2000) di Shakila Maan e *Gandhi, Nehru and Modern Art* (India 1999) di Arun Khopkar.
Nel primo caso la regia di Maan è dolcemente insinuante nella narrazione del rapporto tra le sorelle gemelle Amrit e Rabindra Kaur Singh, due artiste che nelle loro opere sfidano l'antica tradizione della miniatura indiana Mughal, procedendo per contaminazioni religiose e culturali. La contrapposizione sociale e artistica, che si delinea nella ricca selezione e nella dettagliata descrizione del procedimento artistico, mantiene comunque una buona dose di tradizionalismo in materia di biografia d'artista.
Stile didattico anche nella prova del regista indiano Khopkar, che puntella con un'appagante rassegna iconografica il processo di interazione dell'arte moderna nell'India indipendente.
Tono misurato e discreto anche nella biografia di Ganesh Pyne, artista indiano appartato e introverso. Forme stilizzate e irrigidite quasi come costruite con lamina metallica sono i soggetti più frequenti nella carrellata di opere che il regista Buddhadev Dasgupta propone in *Ganesh Pyne, a Painter of Eloquent Silence* (India 1998). Immersi in un fondale blu e profondo i personaggi di questo artista sembrano abitare l'estrema periferia dei suoi luoghi familiari e culturali, dove lui stesso qualche volta appare trasfigurato nella forma e nel ruolo. Contesti mitologici, superfici screziate e fredde, movenze teatrali e spettacolari sono l'immaginario del protagonista, efficacemente ritratto nel legame coi suoi paesaggi quotidiani.
Infine, nell'ambito del genere più tradizionalmente documentaristico e maggiormente comunicativo si colloca il linguaggio visivo di Martin Serra proposto nel suo *Diario de Fulano de tal* (Argentina 1999).
Il protagonista, l'amatissimo scrittore e pianista uruguaiano Felisberto Hernández, viene raccontato attraverso una corposa voce fuori campo che legge, a stralci, pensieri e ricordi probabilmente tratti da *Tierras de la memoria*, pubblicato postumo e incompleto nel 1965 e che, per questo, mantiene integri il sapore e la leggerezza della confidenza.
Le ambientazioni, anche di finzione, nella caldissima luce pomeridiana; il nitore formale di certi interni di inizio secolo; le austere architetture sui viali cittadini o nelle sale della biblioteca pubblica si inanellano, una dopo l'altra, sulla musica che impasta e confeziona senza cedimenti narrativi e poetici il ritratto di questa complessa personalità artistica.
Quasi in modo asettico procede infine Thomas Dreijer ne *The Crystal Photographer* (Danimarca 1999). Vetro e sostanze chimiche in soluzione simulano un autentico processo di creazione artistica. La luce interviene su ciascun vetrino e forme e colori sembrano disporsi secondo le regole della costruzione astratta, forme primordiali che aspirano alla verosimiglianza. Il fotografo ne è quasi involontario testimone. Il regista però, nel suo rigoroso procedere, rischia di eleggere a soggetto il metodo che nel suo diligente percorso smorza i toni quasi come un filtro posto irrimediabilmente davanti all'obiettivo.

Francesca Magnano

Attrazione fatale

Alessandro Zaccuri, *Citazioni pericolose. Il cinema come critica letteraria*, Fazi, Roma 2000, pp. 309

Insolita e originale la prospettiva di ricerca scelta da Alessandro Zaccuri: il ruolo della letteratura nel cinema e nella televisione (con particolare riferimento alla produzione degli anni Novanta), tramite un gustoso e divertente *excursus* nel vastissimo repertorio delle citazioni. Che non esclude estemporanei sconfinamenti, come il paragrafo in cui l'autore non si trattiene dallo stigmatizzare lo scempio hollywoodiano de *La lettera scarlatta* di Hawthorne. Tuttavia, come si diceva, piuttosto che il fenomeno dell'adattamento cinematografico, già ampiamente dibattuto in sede teorica, a Zaccuri interessa valutare l'incidenza che sull'economia globale dei film (e di conseguenza sull'immaginario collettivo da essi plasmato) ha la citazione comunemente intesa, cioè un frammento letterario che, prelevato dal contesto originario, subisce un processo di riadattamento in rapporto ad un mutato quadro di riferimento. Allora, lo spassoso campionario di allusioni colte che l'autore rintraccia nell'ambito di un corpus cinematografico contrassegnato da un'evidente destinazione commerciale diventa l'ennesima conferma dell'ormai ritrita prassi postmoderna della contaminazione alto-basso, o, più semplicemente, di quella propensione al riciclaggio che ha esteso ad ogni ramo dell'industria dell'intrattenimento culturale (non solo il cinema quindi, ma anche la narrativa di genere, la musica pop...) il principio del "Bacio Perugina". Poco importa, allora, che il pubblico sia in grado di riconoscere l'autore o la fonte dell'ammiccamento erudito. Anzi, l'operazione in questione muove proprio dalla supposta estraneità del grande pubblico ai vetusti capisaldi della tradizione letteraria che, in questo modo, disancorati come sono da qualsivoglia base filologica, finiscono per coagulare un prontuario di suggestioni atto a potenziare e arricchire il *plot* con un *surplus* di fascino e mistero. La citazione, quindi, funziona meglio se è criptata, ovvero se, pur suscitando nello spettatore vaghe reminiscenze di un non meglio identificato "sapere", conserva tuttavia un'inestinguibile aura di alterità rispetto al vissuto quotidiano dello spettatore medio. A dispetto dunque della sua impostazione aneddotico-compilativa (e Zaccuri è piuttosto bravo a riscattare con un linguaggio accattivante e brillante,

oltre che con raccordi tematici disinvolti, quando non spericolati, la minaccia incombente della pedanteria), *Citazioni pericolose* tradisce un orientamento disciplinare che scavalca lo studio specialistico sul cinema (o meglio sui fenomeni di interscambio tra quest'ultimo e la letteratura) per porsi sul terreno più vasto della sociologia: aspirazione confessata nella postilla finale, dove l'autore giustifica il suo libro come un contributo allo studio di quei processi attraverso i quali la rappresentazione che televisione e cinema offrono di libri, scrittori, editori e docenti incide sulla percezione della letteratura a livello di immaginario di massa. La conclusione cui sembra approdare la disamina di questa vasta ed eterogenea casistica delle citazioni letterarie nel cinema è, quindi, la constatazione della condiscendenza dell'industria cinematografica verso la reverenziale diffidenza che il senso comune nutre nei confronti della letteratura. Oggetto della strumentalizzazione, dunque, è non tanto la letteratura in quanto tale, quanto la *percezione* che di essa ha il pubblico, percezione che trova una compiacente sanzione di legittimità nel ruolo e nelle funzioni che la citazione è chiamata ad assolvere nell'ambito dell'economia narrativa del film.

Paradigmatico, in proposito, l'esempio del poliziesco imperniato sulla caccia al *serial killer*, un filone che negli anni Novanta ha assunto la fisionomia di un vero e proprio sotto-genere a rischio di inflazione, riscattato dal limbo della serie B da una nuova generazione di registi e sceneggiatori, che ai consunti canovacci anni Settanta hanno imposto requisiti come la verosimiglianza psicologica e la ricercatezza formale. *Seven* e *Il silenzio degli innocenti*, ma anche taluni episodi del serial televisivo *Millennium*, devono molto del proprio fascino al sottotesto letterario evocato dai loro protagonisti, soprattutto quelli negativi: spietati assassini e, al contempo, custodi di un sapere antichissimo e rinnegato dal mondo sempre più secolarizzato che combattono senza eccessiva diplomazia. John Doe (omaggio al *common man* per antonomasia celebrato da Frank Capra) struttura i suoi omicidi sulla falsariga della legge del contrappasso, scrupolosamente applicata ai sette vizi capitali, mentre il detective bibliofilo William Somerset (pleonastico aggiungere Maughan) rintraccia le fonti delle sue citazioni nella letteratura allegorico-esoterica, da Dante a Milton; Hannibal Lecter consuma le sue "prelibate" pietanze sorseggiando il Chianti in compagnia delle arie bachiane ecc... Insomma, il killer è un autore, o quantomeno un intellettuale, dai gusti letterari raffinati.

Reciprocamente, e inevitabilmente, lo scrittore è un individuo poco raccomandabile (senza contare che in *L'avvocato del diavolo* Satana si chiama nientemeno che John Milton). Associazione, quella tra crimine e scrittura, tematizzata da molti altri film, primo fra tutti *Dead Man* di Jim Jarmusch, concepito come una sorta di commentario dell'opera di William Blake (filtrata da *Le porte della percezione* di Aldous Huxley), per quanto l'omonimia tra il modesto contabile protagonista del film e il poeta visionario inglese non esaurisca le suggestioni letterarie del film, la cui struttura rinvia anche a *Il castello* kafkiano. Certo è che il percorso iniziatico, che porta l'innocente protagonista ad un'identificazione pressoché completa con William Blake, passa necessariamente attraverso l'esperienza del sangue e dell'omicidio. Il film, pertanto, illustra in modo quasi programmatico quel clima di fascinazione e sospetto nei confronti della cultura che la *fiction* degli anni Novanta sfrutta (e promuove) in modo consapevole e sistematico (si veda anche la Sharon Stone di *Basic Instinct*, oppure la Glenn Close di *Attrazione fatale*, che nei rispettivi film incarnano torbidi personaggi variamente connessi al mondo dell'editoria). E anche quando non raggiunge l'irreparabilità del gesto criminale, la buona cultura contrassegna comunque un'irriducibile "diversità" rispetto a norme comportamentali socialmente riconosciute e condivise: sensibilità eccessiva e gusti letterari raffinati svelano al Kevin Kline di *In & Out* la sua latenza omosessuale, mentre l'equazione letteratura-magia, che nell'*Attimo fuggente* propugna la radicale contrapposizione tra l'esercizio di una poesia vissuta come un culto clandestino, rituale ed elitario e la ben più prosaica realtà quotidiana, conduce l'ipersensibile allievo del buon professor Keating all'insano gesto che tutti ricordano. La citazione, pertanto, è pericolosa perché circoscrive una porzione di quella "terra di nessuno" che è la letteratura, un sapere insidioso e misterioso che conduce al di fuori della realtà verso un superamento delle regole quotidiane e che non può non portare all'esercizio del male, al sacrificio, al delitto.

Il cinema, insomma, e soprattutto quello di genere, così costituzionalmente refrattario a contrariare le convinzioni e le aspettative di un pubblico sempre più svogliato e insofferente, viene ad esercitare, se pure indirettamente e suo malgrado, l'unica forma di *critica letteraria* capace di incidere in modo realmente persuasivo sull'orientamento del gusto delle masse. Ma lo fa, come si diceva sopra, sanzionando un'idiosincrasia già latente: cosicché avvalorare un'immagine della letteratura come un sapere esoterico ed arcano totalmente avulso dal sano pragmatismo che il nostro tempo secolarizzato impone alla *routine* quotidiana finisce per diventare l'alibi giustificatorio e autoassolutorio con cui una società sempre più pigra e involuta pretende di lavarsi la coscienza. Segno dei tempi.

Giovanni Di Vincenzo

Paolo Taggi

I film della loro vita

Paolo Taggi, *Storie che guardano. Andare al cinema tra le pagine dei romanzi*, Editori Riuniti, Roma 2000, pp. 315

Una strana fascinazione è destinata ad impossessarsi del lettore di questo lungo volume di Paolo Taggi. Lo stravagante fenomeno si verificherà però solo dopo un'iniziale quasi inspiegabile difficoltà di lettura, che prima sarà di ostinazione (da quando è apparso il decalogo di Pennac[1] non provo più il medesimo piacere nel lasciare i libri a metà) e poi si annullerà nel flusso delle storie altrui, ricordate e selezionate dall'autore.
Taggi rivela che il suo scopo è quello di creare una carta degli incroci tra i film e i romanzi in cui gli stessi film continuano a esistere, ricorda ancora una volta che: «Nelle sale cinematografiche l'uomo del Novecento ha lasciato le tracce delle proprie storie, se non della propria Storia: passioni, ricordi, sogni, desideri, delusioni e speranze. La letteratura riscrive tutto questo. Inscrive i film nelle sue pagine, nella sua memoria filtrata» (p. 13).
Attraverso undici capitoli dai titoli evocativi ("Dove la felicità costa così poco", "La luce oltre le sale"...), il lettore si interroga (senza ricevere risposte) sullo stato delle vite immaginarie del cinema che si specchiano nei libri. L'autore sembra avere una memoria sfacciata (mentre leggevo l'invidia cresceva esponenzialmente), o una lettura davvero ostinata: sono più di trecento i romanzi e racconti citati per noi nel suo libro che quasi rimane sospeso tra l'entità di saggio e quella di romanzo, un romanzo "mostro" composto da pagine scritte da altri... un testo "alla Frankenstein"?
Pagina dopo pagina i protagonisti di storie vecchie e nuove entrano ed escono da sale cinematografiche: ci si sorprende a interrogarsi sul perché non ci eravamo mai accorti di questa passione infiammabile che attraversa così tanti romanzi, e ci si *spaura* al pensiero di tutte quelle voci narranti, di tutti quegli sguardi che popolano le pagine scritte prese in esame.
L'attenzione di Taggi è tutta per quei personaggi che si trasformano in spettatori per due ore o per una vita e il lettore insegue le creature di DeLillo, Handke, Ginzburg, Soriano... Le segue dentro la sala cinematografica in cui cercheranno di dimenticare problemi finanziari o delusioni sentimentali, in cui daranno il loro primo bacio o si nasconderanno da pazzi criminali che sono sulle loro tracce, in cui si sogna di essere tutti uguali o di essere le celebrità che appaiono sullo schermo.
Spesso i personaggi dei romanzi al cinema collezionano identità fantastiche. Scrive Taggi: «Specchiandosi nei film, i personaggi di romanzo utilizzano emozioni già risolte, che scorrono in un silenzioso e discreto universo parallelo» (p. 237). Una scorciatoia per lo scrittore?
Nel testo viene abbozzata anche una piccola storia dell'immaginario cinematografico che trova spazio nei libri (i miti degli anni Cinquanta e Sessanta hanno la meglio su quelli – ne esistono ancora? – contemporanei), e si segnalano le piccole (tristi) modificazioni di ciò che è oggetto di una sociologia del cinema: «Nel più recente lessico della letteratura generazionale l'"andare al cinema" non c'è (quasi) più. Non è più un atto necessario» (p. 291). Il cinema sembra essere soppiantato dalla visione casalinga di VHS o DVD o dalla memoria di attori e film formatasi forse al di fuori della sala cinematografica. A questo proposito Taggi cita *Generazione X* di Douglas Coupland[2] i cui dialoghi sono attraversati da numerosi riferimenti cinematografici, riferimenti che sembrano ormai avere una vita propria, indipendente dall'universo d'origine e confluenti nel ricco e densamente popolato immaginario collettivo di quanti hanno meno di quarant'anni (il sottotitolo americano parla di *Tales for an Accelerated Culture*). Lo stesso accade (finalmente un libro che Taggi non cita!) anche nel *Bridget Jones's Diary* di Helen Fielding[3], divertente libro per trentenni e dintorni, in cui nessuno va mai al cinema ma in cui la protagonista si paragona a Maria di *Tutti insieme appassionatamente* e "decifra" una particolare situazione confrontandola con una simile in *Thelma e Louise*.
Il lettore di *Storie che guardano* si trova nella curiosa e moderna posizione di leggere e immaginare i protagonisti di romanzi che vanno al cinema per perdersi nelle storie degli altri, storie che forse noi conosciamo e che occupano il nostro immaginario o che forse non vedremo mai: «I film dentro i romanzi proiettano l'improiettabile. Anche quelli che nessuno ha visto. Anche quelli perduti prima che qualcuno li potesse vedere» (p. 41).
Le numerose citazioni a volte sono inframmezzate da domande dell'autore, domande poste per non ricevere un'immediata risposta ma per accompagnarci nella nostra lettura: non più ostinata (alla ricerca di un approfondimento saggistico) ma affascinata.
La vostra lettura sarà forse accompagnata, come la mia, da furiose annotazioni di titoli di romanzi di cui non possiamo più posporre l'acquisto – tutti invitanti, tutti popolati da individui più o meno stravaganti che scelgono di passare molto del loro tempo al cinema – ma è una fatica inutile: il volume è corredato nelle ultime pagine dall'utilissimo indice dei libri citati (siano essi romanzi, racconti o saggi).

Valentina Cordelli

Note

1. Cfr. i dieci diritti imprescrittibili del lettore in Daniel Pennac, *Come un romanzo*, Feltrinelli, Milano 1993.
2. Douglas Coupland, *Generazione X*, Mondadori, Milano 1996.
3. I due episodi si trovano rispettivamente alle pagine 276 e 277 dell'edizione originale della Picador (London 2001). In Italia il libro è pubblicato da due diverse case editrici: Sonzogno e Superpocket.

Almost Famous

Almost Famous

«Sono un dio dorato!»: il fascino del rock'n'roll

Almost Famous - SKG Music (2000)

«Sono un dio dorato!», urla Russel Hammond, leader degli Stillwater, dal tetto di una casa nel *clou* di una folle festa notturna, in quella che è senza dubbio una delle scene più intense di *Almost Famous*, film diretto e scritto da Cameron Crowe. Il bel chitarrista che, ubriaco fradicio e sotto acido, esprime in modo così plateale le sue visioni di onnipotenza rende con efficacia il fascino che ancora permea l'immaginario legato alla musica di quegli anni. Non ci si riferisce solo al paradigma *sex, drugs and rock'n'roll*, pur indice dell'innegabile libertà della scena musicale americana anni Settanta, ma anche, e soprattutto, all'influsso che sonorità e soluzioni espressive nate allora continuano ad esercitare sull'attuale percezione di quel passato. Il modo fresco, semplice e diretto con cui viene narrata la storia del gruppo immaginario degli Stillwater e del loro giovane "nemico" – il critico William Miller – va goduta appieno per quello che è: una coinvolgente vicenda di amore, ricerca del successo, crescita spirituale e culturale, sottolineata e sostenuta da una colonna sonora originale, che restituisce pienamente il sapore di un'epoca.
Le elucubrazioni elettriche di Pete Townshend e degli Who in *Sparks* aprono la porta ad un passato musicale trascorso ma mai sopito: la scena in cui il piccolo William ascolta per la prima volta tale brano rappresenta l'iniziazione al rock'n'roll; la carrellata di copertine di album che si svolge contemporaneamente sotto i nostri occhi sottolinea, anche dal punto di vista visivo, questo importantissimo contatto iniziale.
Gran parte delle musiche che accompagnano il film dimostrano una precisa scelta indirizzata verso un sanguigno rock "sudista". Come ben dimostrano *One Way Out* degli Allman Brothers e *Simple Man* dei Lynyrd Skynyrd, pezzi entrambi basati su una partitura semplice, in cui prevale lo stile della chitarra elettrica suonata in modo "classico", senza le distorsioni spinte e i virtuosismi che invece caratterizzano *Fever Dog*, scritto appositamente per supportare la "credibilità nella finzione" degli Stillwater: su un attacco di sola batteria si innestano le sonorità "sporche" della chitarra di Mike McReady (membro dei Pearl Jam, paladini del *grunge* di Seattle), mentre la voce di Marti Fredricksen ricorda molto da vicino quella di Robert Plant, anche nei sensuali incitamenti all'assolo di chitarra. Tenui variazioni rispetto all'imperante standard dell'hard rock lisergico e psichedelico sono, ad esempio, il morbido soul di *Slip Away*, interpretato da Clarence Carter, o le delicate ballate per pianoforte e chitarra come *Every Picture Tells a Story* di Rod Stewart e *Tiny Dancer* di Elton John (brano, quest'ultimo, cantato in coro dagli Stillwater e dalle loro *groupies* durante un viaggio in autobus).
Curiosamente, il divismo tanto declamato nel corso dell'intera vicenda risuona in tutta la sua arroganza solo in *Waiting for the Man*, qui in versione *live* eseguita da David Bowie nel 1972. Nel film, Bowie appare come un fuggente ciuffo di capelli rosso fuoco, inseguito da fans scatenati e luccicanti, simbolo di una concezione della musica e dello spettacolo lontana anni luce dai "ruspanti" Stillwater. Eppure è proprio sulla base di questo contrasto che il film trae la sua conclusione: il sogno di successo inseguito dal gruppo, così come la commovente fedeltà spirituale della *groupie* Penny Lane al bel «chitarrista dall'alone mistico», si scontrano ben presto con la nuova onda del rock spettacolare ed esibizionista, di cui Bowie è un simbolo eloquente.
L'affresco musicale che risulta da questa raccolta non riesce bene a cogliere le sfumature e le contraddizioni che pure furono la cifra principale degli anni Settanta, visto che la scelta ha privilegiato soprattutto brani dall'immediato impatto emotivo, tali cioè da evocare sin dal primo ascolto il classico rock americano dalle marcate influenze folk. Il fascino che comunque ne discende dipende forse dalla sua capacità di raggiungere indistintamente coloro che hanno sognato, almeno una volta, di aver vissuto da protagonisti quell'epoca magica.

Teresa Cannatà

Almost Famous

nella copertina per «The New Yorker» del 1999. In altri casi esse si fondono e si mescolano tra loro come a voler formare un'unica entità.
«Io e gli altri autori di fumetti siamo registi, sceneggiatori, e anche attori perché i personaggi che facciamo muovere a poco poco ti entrano dentro», ha affermato l'autore. Una conferma di quanto la sua opera sia parte integrante della sua esperienza di uomo e di quanto un illustratore debba essere eclettico per poter produrre vere opere d'arte.

Ilaria Borghese

Unbreakable e l'iconografia del fumetto nel cinema

In un fumetto ci sono, in media, 38 pagine e 124 disegni. Il prezzo di una copia va da 1 a oltre 140.000 dollari. Ogni giorno, negli USA, si vendono 172.000 copie. Oltre 62.780.000 ogni anno. Il collezionista medio possiede 3.312 fumetti... E passa circa un anno della sua vita a leggerli.

M. Night Shyamalan, Unbreakable

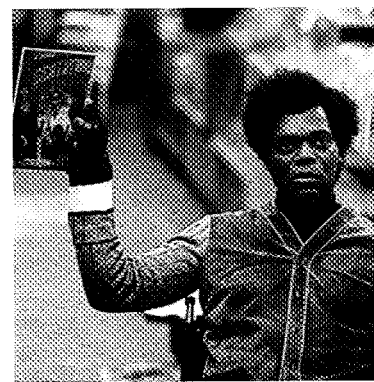
Il fumetto racchiude in sé la cultura popolare dell'ambiente in cui viene prodotto ed i "pionieri americani" sono stati i primi a intuirne le potenzialità commerciali, rappresentando con umorismo e drammaticità, realismo e senso del fantastico, l'attualità vissuta ed esperita dall'uomo comune. È proprio da questi presupposti che prendono vita i personaggi dei fumetti, nati per accontentare ogni fascia d'età e di gusto.
A partire dagli anni Sessanta, il fumetto è divenuto una fonte assai ricca di ispirazione per il cinema, che ne ha trasferito storie e personaggi dentro il proprio bagaglio espressivo e ne ha assimilato il gusto estetico e le strutture narrative. Da quel momento, sul grande schermo appaiono gli eroi e i loro acerrimi avversari, anche se i tentativi di dare loro una vita cinematografica e "umana" sono stati più o meno riusciti e fedeli al modello originale. Quando questo processo è riuscito al meglio non abbiamo più potuto dimenticare Superman e le sue epiche battaglie contro il male, l'impermeabile giallo di Dick Tracy e gli schizofrenici antagonisti di Batman che minacciano la tetra e burtoniana Gotham City, nonché i costumi *kitsch* del Batman seriale "in pigiama" realizzato in piena epoca televisiva.
Se in epoca di piena guerra fredda gli eroi del fumetto rappresentano l'America postbellica forte e moralistica, le cose cambiano con la profonda crisi che gli USA attraversano a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta, segnati dalle guerre asiatiche e degli scandali politici. L'immagine del supereroe cede il passo sia fisicamente che moralmente a quella di un eroe socialmente diverso ed emarginato dalla comunità, risoluta nel non accettare le conseguenze dei suoi errori (a cominciare dagli X-Men per giungere a Spawn). Il nuovo eroe è più umano dell'umano, prova solitudine e dolore e incarna la crisi di valori in atto nella società statunitense. L'ultimo di questi eroi apparsi al cinema è il David Dunn di *Unbreakable* (2000) di M. Night Shyamalan.

Darkman (1990) di Sam Raimi costituisce il punto di riferimento per la definizione dello statuto dell'antieroe nel cinema e nel fumetto ed è il modello per l'intera produzione successiva: le scenografie del film si riferiscono esplicitamente all'iconografia del *comic* originario, mentre le strutture narrative del testo a fumetti si adattano a quelle del linguaggio cinematografico. A distanza di dieci anni si verifica una ulteriore mutazione della figura dell'eroe perdente con l'apparizione di *Unbreakable*, un'opera che si presenta come un'evoluzione del processo avviato da *Darkman*. Il film contiene tutti gli elementi tipici che inaugurano una nuova serie: la nascita dell'eroe, le sue difficoltà nei rapporti con la famiglia e la società, la descrizione delle sue peculiarità e dei suoi punti deboli insieme alla presentazione dei suoi antagonisti. Shyamalan gioca con la percezione dello spettatore mantenendo *Unbreakable* in equilibrio tra reale e irreale e lasciandogli sino alla fine una discreta libertà nella interpretazione degli eventi. Per queste sue particolarità, la pellicola ha finito per dividere il pubblico e la critica: da una parte si sono posti coloro che, irretiti dal *battage* pubblicitario, si aspettavano un nuovo *The Sixth Sense - Il sesto senso* (1999), e dall'altra coloro che sono riusciti a leggerlo come un fumetto, notando le innumerevoli analogie visive e concettuali con il mezzo d'espressione di partenza. La "connotazione" fumettistica è evidente già nella scelta dei due attori principali, i cui ruoli cinematografici passati hanno notevolmente lavorato in questo senso: da una parte, abbiamo Bruce Willis, che incarna la figura massiccia, caratterizzata dalle forme del viso squadrate, tipiche dell'eroe buono americano, di David Dunn; dall'altra, Samuel Jackson, che si trova ad impersonare Elijah Price, personaggio contrassegnato da un carattere risoluto ma distaccato, dotato di una pettinatura obliqua che, assieme a occhi grandi e sporgenti, gli conferisce un aspetto insolito, ma innocuo. E a tal proposito sua madre osserva: «Vede gli occhi del cattivo? Sono più grandi di quelli degli altri personaggi. Insinuano l'idea di una prospettiva obliqua sul modo di vedere il mondo»; e David Dunn ribatte: «Non fa paura».

La caratterizzazione dei personaggi è data visivamente dai tratti somatici di Willis/David e dal "look" di Jackson/Elijah. Quest'ultimo veste normalmente capi d'abbigliamento lunghi, nei toni del viola e del nero, realizzati in tessuto lucido; indossa sempre un paio di guanti e porta con sé un delicato bastone di vetro azzurro, che testimonia l'osteogenesi imperfetta, la malattia di cui soffre e che ha reso le sue ossa tanto fragili da valergli il soprannome di "Uomo di vetro". Eljiah è tratteggiato fin dalla prima apparizione come il perfetto genio del male che regge la storia con il suo carisma ambiguo. Non a caso il film concentra l'attenzione su due momenti che determineranno la sua personalità contorta: la nascita, con la scoperta della malattia, e l'introduzione al mondo dei fumetti come via di fuga dalla realtà. Il soffermarsi su questi eventi ha una chiara ragione d'essere.

La figura dell'antagonista ha la necessità di essere motivata e approfondita in quanto distorsione caricaturale dell'uomo. Al contrario, l'eroe non ha simili problemi: è la quintessenza dell'uomo giusto, e per essere riconoscibile come tale ha bisogno solo di una parentesi introduttiva. Ricordiamo che nel fumetto la figura del protagonista è in continua evoluzione, e dunque nemmeno il film la può precisare completamente, pena la disgregazione degli elementi fondamentali della storia e la perdita della possibilità di proseguirla in altri episodi cinematografici, siano essi della forma del *sequel* o del *prequel*. Shyamalan intreccia i percorsi di due personaggi – opposti nel colo-

re della pelle, ma anche uguali e contrari nei nomi, ovvero nomi di profeti dalla natura assai diversa – ricordando allo spettatore che la ricerca dell'identità avviene tramite la scoperta di un preciso ruolo nel mondo. Un tema questo caro ai *comics* americani.
Dal punto di vista della rappresentazione, quali sono le scelte visive peculiari introdotte da Shyamalan? Innanzitutto viene definito uno spazio inusuale per il cinema, che in genere cerca di suggerire la tridimensionalità. Nel film, infatti, sembra che l'immagine si appiattisca per dare una sensazione di bidimensionalità mediante oculate scelte di messa in scena, la staticità degli attori in determinate scene-chiave e l'uso della "doppia inquadratura". La "doppia inquadratura" consiste nella coesistenza di due incorniciature, una linguistica (o istituzionale) che coincide con la macchina da presa, e una diegetica ovvero costruita con elementi che appartengono alla scenografia del film stesso. Usciremo dalla pagina del fumetto solamente quando Elijah riuscirà a far capire a David che il suo ruolo di personaggio di carta è inadeguato a quello della vita reale: «È normale che tu abbia paura David – dice ad un certo punto Elijah – perché questa parte non è un fumetto, la vita reale non si lascia imprigionare nel riquadro di una vignetta». A tal proposito, prendiamo la scena del dialogo tra David e la segretaria del suo capo. La donna anziana è in primo piano e sta scrivendo al computer; David compare sullo sfondo, incorniciato dalla porta, e mentre il dialogo si sviluppa tra i due non vi saranno cambi di inquadratura o di pose degli attori. La spazialità della scena è determinata da un uso deciso della luce e dei chiaroscuri, che "impaginano" i personaggi in un riquadro alla maniera dei *comics*. Inoltre, il controluce definisce attivamente i rapporti tra la figura umana e lo sfondo. I giochi di luce, mentre simulano in maniera esplicita la matita del disegnatore, creano in questo modo l'atmosfera ideale sia per i momenti di riflessione dell'eroe (David che contempla il campo da football nella sua mantellina verde) che per il confronto tra l'eroe e l'antagonista (David e Elijah nello stadio all'entrata delle tribune). L'attenzione dello spettatore non si perde in elementi secondari e può seguire la successione dei dialoghi e delle immagini senza sforzo, grazie ad un montaggio piano e disteso. La macchina da presa modificando il fuoco sposta l'atenzione dello spettatore da elementi in primo piano (siano oggetti o persone) ad elementi in secondo piano (sullo sfondo), muovendosi così sui vari piani che compongono la scena e dando a tutti questi la medesima importanza. Pensiamo alla scena in cui David entra nello sgabuzzino alla ricerca dei vecchi ritagli di giornale. Lo spazio è angusto e Shyamalan sceglie di riprendere il tutto con una *plongée*. In questo caso la "doppia inquadratura" è composta dallo schermo (incorniciatura linguistica), dallo scaffale, e dalla porta (incorniciatura diegetica). Lo sguardo dello spettatore è costretto a muoversi dallo scaffale, con gli oggetti lì riposti, a David che entra in relazione con lo stesso scaffale più volte, dando origine allo spostamento di fuoco. Generalmente, questa soluzione stilistica dà alla scena un significato peculiare e ne aumenta la tensione, per questo viene utilizzata con parsimonia. In *Unbreakable* tale espediente viene usato in maniera sistematica per andare incontro a più obiettivi. L'utilizzo della "doppia inquadratura", nel caso citato, è sviluppato in funzione del richiamo al fumetto e abbandona ogni effetto dinamico per mettere a fuoco porzioni di spazio, enfatizzando così personaggi o ambienti. Il film è ricco di queste strizzate d'occhio ai lettori di fumetti, che in tal modo ritrovano i canoni iconici dei *comics*. Molto interessante da questo punto di vista è la scena del dialogo allo stadio tra David ed Elijah inquadrata da dietro la cancellata. I piani visivi della scena sono due: il primo è quello frontale, in cui è posizionata la macchina da presa e di conseguenza il nostro sguardo; il secondo è quello delineato dalla cancellata verde dello stadio. L'incontro tra i due piani crea un angolo che fa della cancellata il mezzo per la scomposizione dell'immagine in più settori. Mettendo a fuoco contemporaneamente le sbarre e David ed Elijah, il regista guida l'attenzione dello spettatore sull'azione principale attenuando la definizione del paesaggio circostante. In questo è aiutato dal primo piano sonoro che guida l'attenzione verso le due figure sullo sfondo. Dello stesso tipo sono le due inquadrature in controcampo del dialogo tra David e la moglie che si svolgono in spazi riquadrati da porte, soffitti e ringhiere; o ancora le particolari inquadrature che ritraggono Elijah in specchi o finestre e che si riferiscono oltre all'iconografia del fumetto anche all'ambiguità e alla doppiezza del personaggio stesso. Ma non basta. Il fatto che *Unbreakable* sia sempre in bilico tra fantasia e realtà è rappresentato anche dalla scelta di Shyamalan di contrapporre visivamente il modo di vedere dei bambini coinvolti in questa vicenda alla visione materialista e disincantata degli adulti. Il figlio di David guarda i programmi televisivi per ragazzi a testa in giù, prima che la notizia dell'incidente del padre lo riporti alla vita reale e alla normale postura. Elijah riceve il suo primo fumetto estraendolo dalla scatola capovolto e la macchina da presa segue le fasi della vita di Elijah (dalla nascita ai dialoghi con la madre) riprendendolo impietosamente attraverso uno specchio o un televisore quasi a voler rimarcare la sua estraneità a un mondo che non lo vuole e non ha bisogno di lui. È questa diversità che dà ad Elijah la sua visione distorta delle cose anche da adulto e gli fa percepire la realtà attraverso il fumetto perché quest'ultimo è l'unico mondo che lo accetta per quello che è: un lettore come tutti gli altri.

Marco Cumin - Simona Tell

Unbreakable

Unbreakable

Enki Bilal: il Blu (il Rosso, il Grigio)

Enki Bilal disegnatore, Enki Bilal cineasta, *La Trilogie Nikopol, Tykho Moon*, punti di svolta, punti d'arrivo.
Nel 1979 Bilal ha già al suo attivo una prima quadrilogia, *Les Légends d'aujourd'hui*, composta, nell'ordine, da: *La Croisière des oubliés* (Christin-Bilal, 1975, Dargaud), *La Ville qui n'existait pas* (Christin-Bilal, 1977, Dargaud), *Le Vaisseau de pierre* (Christin-Bilal, 1976, Dargaud) e *Les Phalanges de l'ordre noir* (Christin-Bilal, 1979, Dargaud). Proprio l'ultimo volume viene a costituire un momento fondamentale nella carriera di questo disegnatore serbo, parigino d'adozione, di nemmeno trent'anni. Bilal ha mutato il suo tratto nell'evoluzione della quadrilogia, lo ha pulito e raffinato, ma nel *Les Phalanges* fa qualcosa di molto più importante: porta a compimento le potenzialità narrative dei suoi colori.
Nel 1979 Bilal, terminate *Les Légends d'aujourd'hui* e portati i suoi colori a nuova vita, si libera sulle prime pagine del primo capitolo del suo nuovo capolavoro, *La Trilogie Nikopol*, viaggio in solitaria che durerà dodici anni. *La Foire aux immortels* (Bilal, 1980, Dargaud), *La Femme piège* (Bilal, 1986, Dargaud) e *Froid Équateur* (Bilal, 1992, Las Humanoïdes Associés) sono la materializzazione ultima di un universo grafico in cui il colore è portatore di un'impronta autoriale.

Emerge ainsi une réalité d'un autre ordre, indépendant de tout autre code, dans laquelle la couleur possède un statut comparable à celui du signe dans certaines poésies: il ne renvoie aux objets du monde, il renvoie à d'autres signes du poème, créant un réseau quasi autonome[1].

Autonomia cromatica dell'opera di Bilal, universo che si fa personale e non cedibile, se non a se stessi. Bilal si fa macchia di colore e diventa il proprio referente ultimo, per sua stessa ammissione: «je suis ma propre référence, je suis le seul référent...»[2].
Nel 1989 Bilal gira il suo primo lungometraggio, *Bunker Palace Hotel*, storia fantastica di una tirannia sconosciuta in una terra sconosciuta, claustrofobica vicenda di spionaggio e ribellione in un futuro non troppo lontano. L'universo grafico/tematico di Bilal si fa movimento, le sue tonalità più buie e glaciali popolano geometrici ambienti privi di speranza, che si colorano solo di grottesco.
Nel 1996 Bilal gira il suo secondo film, *Tykho Moon*, insistendo a sottolinearne la «completa estraneità rispetto al proprio universo grafico, la totale autonomia realizzativa»[3].
Ma Bilal, questa volta, si sbaglia: *Tykho Moon* è forse lontano da certe ansiogene e disperanti prese di posizione contro il Potere proprie della sua prima produzione fumettistica, quella legata alle *Légends d'aujourd'hui* e al piglio giornalistico del suo fedele collaboratore Pierre Christin, ma non è un film autonomo. La vicenda trattata è pur sempre una vicenda di Potere, coerentemente con quelle che sono, da sempre, le problematiche centrali della produzione bilaliana.

La problématique centrale de l'oeuvre de Bilal est une mise en scène du Pouvoir (politique, militaire, religieux etc.) dont il cherche à donner une image critique[4].

La storia sfugge alla claustrofobia di *Bunker Palace Hotel* a favore di un'ambientazione lunare. L'idea centrale è legata alla ricerca del misterioso Tykho Moon, unico uomo capace di fermare il progredire della malattia che sta uccidendo il dittatore McBee, malattia che si manifesta sotto forma di una macchia blu alla base del collo. Tykho Moon, il donatore unico e compatibile di questo folle tiranno, altri non è che uno scultore di pietra lunare, Anikst, sfuggito al dittatore vent'anni prima per mano di Mme McBee, sua amante, e reso immemore dei fatti passati e, quindi, inconsapevole dei rischi presenti. In tutto questo scivolano Léna, una doppiogiochista agente della polizia di regime, che s'innamora di Anikst e finisce per costituire la sua salvezza, e Glenbarr, un giornalista intenzionato a decimare l'intera famiglia McBee.
La storia, per quanto non priva di spunti originali, si perde un po' di vista per concentrarsi sulla veste grafica e sulla caratterizzazione dei personaggi. Esattamente da questo punto di vista *Tykho Moon* ci appare come la filiazione più diretta dell'universo della *Trilogie Nikopol*. Vediamo come.

Punto Primo: Colori

Il colore è quanto di più pittorico il cinema conservi, appartiene, insieme alla luce, ai contrasti e alle sfumature, a quello che si chiama il "regno della plasticità"[5].

Il colore, in *Tykho Moon*, è come una cadenza regolare, che orchestra l'alternanza degli eventi, con una tonalità, una tinta o una sfumatura per ogni luogo o personaggio, che emerge e s'impone con decisione spiazzante.
Fondamentali, tre colori: il Blu, il Rosso e il Grigio.
Il Grigio-pietra lunare assolve un po' alla funzione di sfondo, rocciosa tela su cui si sedimentano successive macchie di colore. Il Rosso e il Blu, per la psicologia della percezione[6], costituiscono la radiazione di lunghezza più lunga e quella più corta, e sono per questo soggetti a rifrazione diversa. Il Blu tende ad apparire più lontano in prospettiva rispetto al Rosso, ed è un colore freddo per eccellenza, mentre il Rosso è un colore caldo, che sembra avvicinare chi lo osserva.

I simbolismi del colore sono in genere molto imprecisi: soprattutto la loro antica tradizione rende difficile oggi riuscire ancora ad isolare la parte di convenzione pura dalla parte di convenzione "naturale" che essi veicolano. [...] Il rosso simbolizza il fuoco, dell'Inferno ma non solo, il calore e il pericolo. Qui però andiamo a toccare un altro effetto, molto noto e mal spiegato, che non sappiamo se si debba dire psicologico, fisiologico o puramente culturale: il Blu calma, il Rosso innervosisce, come sanno bene architetti e disegnatori...[7].

Il Rosso e il Blu, colori opposti ma non complementari, si muovono, appaiono, scompaiono, in un'altalena di mutamenti emotivi, sullo sfondo di un popolare, psicologico o culturale simbolismo dei colori.
La particolare tonalità di Blu è divenuta il marchio di riconoscimento dell'Universo-Bilal, il pigmento puro che lo rappresenta, per usare una definizione kleiniana, inconfondibilmente segnato nell'album di illustrazioni *Bleu Sang* (Bilal, 1994)[8]. Sull'origine della tonalità si sono diffuse negli anni, tra gli appassionati, diverse versioni ma, proprio in *Tykho Moon*, attraverso una battuta di Anikst sulla macchia di McBee, Bilal confessa il processo di creazione del colore: «Très beau bleu... cendre e poussière, difficile à obtenir!».
Il Blu-Bilal, svelata mescolanza di polvere e cenere, permea circoscritti momenti del film, connessi per lo più a tematiche di morte, nostalgia

Note

1. Bruno Lecigne, Jean-Pierre Tamine, *Bilal coloriste*, in «Cahiers de la Bande Dessinée», a. XIV, n. 53, 1983, p. 32.
2. Stéphane Germann, François Steiner, *Enki Bilal: entretien*, in «Swof», n. 27, Printemps 1996, p. 10.
3. François Steiner, *Tykho Moon: avec forte persistence et signature*, in *Ibidem*, pp. 45-46.
4. Bruno Lecigne, *Enki Bilal ou le pouvoir ironisé*, in «Cahiers de la Bande Dessinée», a. XIV, n. 53, 1982, pp. 7-18.
5. Jacques Aumont, *L'occhio interminabile*, Marsilio, Venezia 1991, p. 119.
6. Cfr. Lamberto Maffei, *Arte e cervello*, Zanichelli, Bologna 1995, cap. V.
7. Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 132.
8. Qui Bilal ha raccolto una serie di tavole in cui illustra, utilizzando sempre e comunque, in accostamenti diversi, il Blu-Bilal, la storia d'amore tra i suoi Alcide Nikopol e Jill Bioskop, protagonisti del secondo episodio della Trilogia Nikopol, *La Femme piège* (Bilal, 1986).

o perdita. Blu è la sola fonte di luce che illumina la casa-catacomba di Anikst, proveniente dalla televisione, dal cielo che vi scorre dentro e che ritorna impietoso nella testa senza memoria del protagonista. Lo stesso cielo Blu senza nuvole, onnipresente, domina la colonia, dove un'immutabile volta smaltata e innaturale è ricordo solo lontano dei cieli terrestri.
Blu le lucertole che si stagliano sul Muro e sulle screpolate pareti del Palazzo McBee. Blu è soprattutto il colore della macchia che ucciderà McBee, tinta della morte certa. Come una disordinata insorgenza, simile ad un acrilico velenoso caduto sul collo delle vittime, la macchia ha il colore dell'ossessione.
La prima sequenza di *Tykho Moon* è onirica, McBee evoca il funerale del gemello, celebratosi il giorno prima. Un lungo piano-sequenza sulla famiglia, disposta in atteggiamento ufficiale, indugia impietoso sul collo segnato del dittatore, per poi fermarsi e scivolare verso una bara bianca. Sotto un'ornamentale composizione di fiori, Blu, una bara di dimensioni adulte nel colore, per convenzione, destinato all'infanzia. La bara lentamente scende in una fossa, dove una profonda pozza di pigmento inghiotte il cadavere del fratello. McBee si sveglia urlando dal suo incubo, splendida rappresentazione cromatica della germinazione interiore dei semi dell'angoscia. La morte ha un solo colore, il Blu-Bilal[9].
Un Blu-Morte, un Blu-Ossessione, freddo e aggressivo insieme, un «colore enfatico, che produce e inghiotte le condizioni dell'apparire»[10].
Blu è, inequivocabilmente da almeno quindici anni, per gli amanti dei mondi bilaliani, Jill Bioskop, la *femme piège*. Jill ha la pelle bianca come la luna, i capelli, le labbra, le unghie Blu. Jill è l'ossessione della morte di cui si rende oniricamente artefice nelle pagine del secondo capitolo della *Trilogie*. Jill si chiama Bioskop, che in serbo significa cinema. Jill gira, nel terzo episodio della *Trilogie, Froid Equateur*, un film che non verrà mai finito, che narra le vicende del secondo episodio. Jill è la prima vera donna nell'iconografia bilaliana[11], la matrice per tutte le altre. Léna è la prima vera creatura cinematografica cui Bilal consenta una femminilità[12]. Jill ha i capelli Blu, Léna, soprattutto, rossi.
Il Rosso di Léna, il colore del fuoco e del pericolo, ci ha ricordato Aumont, nella cultura popolare, ma anche il colore del sangue, quello vivo e passionale.
Rossa è Léna in una delle sue parrucche, Nera in un'altra, Bionda nella sua veste naturale. Nera, Léna, sembra il ricordo di Eva McBee, l'ombra di una memoria impossibile, capace comunque di attrarre Anikst. Bionda, Léna, è il volto improbabilmente reale di due maschere, o forse una terza maschera. Léna si muove sotto le sue parrucche, entra ed esce dai suoi ruoli, freccia di colore che segna un percorso grafico sullo sfondo del polveroso grigio lunare che tutto avvolge. Corre Léna, nella sua veste Rossa, accanto ad Anikst sul side-car che solca la superficie monocromatica della colonia, segnale luminoso, speranza nel nulla, cuore palpitante che attraversa il film.

Nell'opinione corrente, la *tavolozza* è attributo del pittore, il suo strumento per eccellenza. Nel voler produrre uno strumento anche solo paragonabile, il cinema inciampa; questa è la ragione per cui il colore dà sempre quell'impressione di *imitato*[13].

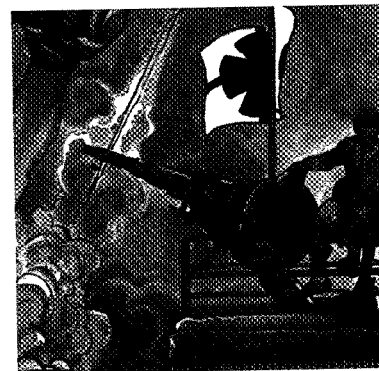
Imitato, quindi, *finto* il Rosso di Léna, macchia di colore che si estrapola dalla tavolozza del *pittore* Bilal per entrare nell'universo plastico del suo film.

Il cinema non può *staccare*, o comunque non facilmente, un pezzettino di colore dall'insieme della scena. Mentre la tela, anche la più rappresentativa, può permettersi il lusso supplementare di lavorare, di definire *localmente* il colore, di astrarlo a seconda della necessità della scena rappresentata[14].

Ma Léna è «pezzettino di colore» che si muove quasi a sé stante, che si staglia sullo sfondo lunare. Il Rosso di Léna è rappresentazione/incarnazione cromatica dell'ottimismo fondante di questa favola bilaliana, favola dove una malattia mortale ha pur sempre l'aspetto ludico di una macchia di colore.
Rossa, ancora, è la cabina d'albergo di Glénbarr, Blu, ovviamente, quella di Anikst, in un principio di identificazione con il creatore del personaggio, quello stesso Bilal denominatore della tonalità, Verde è la cabina di Léna, Gialla la quarta ed ultima, abitata da anonimi vicini. Rosso, Blu, Giallo, Verde, quattro cabine e quattro colori, le «tinte elementari» secondo Hering[15], sulle quali Bilal passa lentamente la macchina da presa, più volte nell'arco del film, in un'intensa e finale identificazione con la tavolozza del pittore e con il suo pennello. «Greenaway le peintre ne sera jamais cinéaste, Bilal le dessinateur BD sûrement non plus»[16], e forse non è del tutto falso.

Punto Secondo: Città

Le cinéma appartient à la ville et, pas plus qu'il ne l'a précédée, il ne lui survivra[17].

Il dittatore McBee ha abbandonato la Terra per colonizzare la Luna, e sulla Luna ha portato i resti di una Terra, probabilmente, distrutta. Nella sua città-inventata ha costruito un Muro e, dalla *sua* parte, ha accatastato i simulacri di quella che era la sua città, Parigi. Il Grande Arco de La Défense troneggia, trasformato nel Palazzo McBee, imponente e dominante, pezzo di geometrica materializzazione, rappresentazione materica dell'ottusa follia del suo occupante. Accanto, senza un ordine, una profondità o una prospettiva alcuna, si ergono l'Arco di Trionfo, il Sacro Cuore, la scalinata del Trocadero e un solo pezzo della Torre Eiffeil. Lo storico simbolo parigino dell'ascesa della classe borghese, decapitato e mutilo, segna la prospettica fine o degenerazione della società capitalistica moderna. La concezione jamesoniana dei nuovi agglomerati urbani intorno a Parigi, dove «non c'è assolutamente la minima prospettiva», dove «sono scomparsi i profili, in un senso di disorientamento esistenziale proprio solo al nuovo spazio postmoderno»[18], è qui presa e applicata al nucleo fondante del *centro storico*. Come trofei, souvenir dall'aria kitsch, ammassati senza arte e cognizione, le rovine di una civiltà ormai perduta giacciono, inermi, dall'*altra* parte del Muro. Parigi del resto, come ci ricorda anche Giovanna Grignaffini parlando di René Clair[19], è «la città-giocattolo per eccellenza, infinitamente scomponibile e ricomponibile, come un meccano», o ancora «la città-miraggio, la città inesistente, la città della nostalgia e della lontananza»[20].
Sul tetto-terrazza dell'albergo dove alloggia, Anikst si siede a guardare una città che, nella sua condizione di *amnesico*, non può ricordare, ma che è l'emblema e il simbolo di un mondo al quale sente di voler tornare. Il tetto, suggerisce Michel Cieutat[21], è, nell'immaginario cinematografico, il luogo della fuga e della libertà, dove finiscono innocenti braccati e dove si compie la realizzazione totale dell'individuo che scappa. Popolato di oggetti da vecchio salotto in stile Art-déco, il tetto dell'albergo ospita il desiderio di fuga di Anikst, la coscienza della probabile inattuabilità del progetto, il miraggio della sua realizzazione nei deliri di Glenbarr. Anikst, seduto su una vecchia sedia a sdraio osserva le rovine trasposte di Parigi, sulle quali troneggia il pallido riflesso della Terra. Parigi dorme, le sue rovine non basteranno a rianimarla, non sono che i resti di un corpo clinicamente morto, quanto Louis Hautcoer chiama «lo spettacolo del passato»[22] e quanto Canosa definisce «traccia superstite di un qualcosa che-è-stato-lì, e insieme la sua assenza. Il referente è perduto»[23].
La Parigi che noi vediamo è solo la proie-

9. Alla fine dei conti, però, nessuno dei membri della famiglia muore per malattia, vengono tutti assassinati. La macchia Blu non uccide nessuno, simbolica e non violenta rappresentazione di un male interiore.
10. Manlio Brusatin, "Punti di colore tra fine secolo e millenio", in AA. VV., *Tutti i colori del mondo. Il colore nei mass-media tra 1900 e 1930*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 1998, p. 29.
11. Jacques Sadoul, *L'Enfer des bulles 20 ans après*, Edition Albin Michel, Paris 1990, p. 41.
12. La protagonista femminile di *Bunker Palace Hotel*, interpretata da una bellissima Carole Bouquet, era costretta in abiti marcatamente maschili, di diverse taglie superiori alla sua. L'indubitabile femminilità dell'attrice era così celata e ricondotta alla sola capacità d'immaginazione.
13. Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 140.
14. *Ibidem*, p. 136.
15. Cfr. Lamberto Maffei, *op. cit.*, cap. V.
16. Jérôme Fabre, *Tykho Moon*, in «Jeune cinéma», n. 243, mai-june 1997, p. 40.
17. Serge Daney, "Ville-ciné et télé-banlieu", in AA. VV., *Cité-Ciné*, Editions Ramsay, La Villette-Paris 1987, p. 121.
18. Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati-Boringhieri, Torino 1997, pp. 87-88.
19. Giovanna Grignaffini, *René Clair*, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 33.
20. Antonella Licata, Elisa Mariani-Travi, *La città e il cinema*, Testo&Immagine, Roma 2000, p. 10.
21. Michel Cieutat, "Éthique et symbolique urbaines", in AA. VV., *Cité-Ciné*, Editions Ramsay, La Villette-Paris 1987, pp. 72-83.
22. Citato in Michele Canosa, *Lo spettacolo del passato*, in «Cinegrafie», a. I, n. 1, febbraio 1989, p. 7.
23. *Ibidem*, p. 7.

zione virtuale di un incubo di molti, utopia di uno, un po' come *La Ville qui n'existait pas*, creata da Bilal e Christin nel 1977, chiusa su se stessa, asfissiante e claustrofobica, un po', soprattutto, come la Parigi del 2023 rappresentata nel primo episodio della *Trilogie*, *La Foire aux immortels*:

> Nous sommes en 2023. La région parisienne, politiquement autonome, est aux mains du gouverneur J.F. Choublanc et de sa clique fasciste. La ville est divisée en deux arrondissements fermés l'un à l'autre. Celui du centre abrite les hommes de la haute [...] l'autre arrondissement, qui encercle le premier, c'est la Cour des miracles. C'est là qui vit la plèbe, couverte de haillons et de pustules[24].

La Parigi lunare della colonia McBee, divisa trasversalmente da un muro, anziché concentricamente come nella *Foire*, è come questa il frutto sezionato della follia di un dittatore.
In entrambe il Muro con, da una parte, rovine di un tempo lontano e maestoso, e dall'altra il melting pot di una popolazione confusa e disordinata che si riversa su strade anonime (il set è sempre Parigi, ma mascherata e resa irriconoscibile) e polverose, dove il pulviscolo di roccia lunare ricopre tutto e tutto omogeneizza, in un'impressione di totale mancanza di personalità. Qui dominano quelli che Giuliana Bruno ha definito gli elementi fondanti l'analisi dello spazio cittadino postmoderno, il *Pastiche* e la *Schizophrenia*[25] Il primo elemento sta ad indicare una generale accozzaglia di elementi altri e vari, il secondo il crollo dei legami di senso. In una tale prospettiva, la città bilaliana si colloca perfettamente, monocromatico sfondo di un caos umano, con i suoi personaggi surreali, protagonisti di conversazioni a volte improbabili.
Una confusione schizofrenica di eventi e ruoli abita questa colonia, dominata dall'ottusità del proprio tiranno, in un ribaltamento della concezione ariostesca che faceva della Luna il luogo dove si depositava il senno perduto in Terra, come era la Parigi post-nucleare della *Foire*.
Siamo davanti ad una rappresentazione dai toni melanconici, dove per melancolia s'intende l'esatta definizione freudiana di «perdita oggettuale sottratta alla coscienza»[26]. Parigi è lì, oggettivamente rappresentata nei suoi monumenti-simulacri, la sua assenza è inconscia in chi la guarda, è la coscienza della perdita definitiva del mondo di appartenenza, la consapevolezza dell'inevitabile declino, l'origine del dolore.
«Les villes, quoi qu'on fasse, elles se dégradent»[27], ammette Bilal, sconsolato creatore di una dimensione cittadina screpolata e decadente, che, nella *Trilogie*, si estendeva dalla Parigi de *La Foire aux immortels* alle Londra e Berlino de *La Femme piège*, immensi e deludenti simulacri del fallimento dell'ottusa razza umana.
C'è in Bilal un innegabile piacere estetico, che risiede nella rappresentazione della decadenza:

> mais on trouve aussi, chez Bilal, cette fascination esthétisante pour les futurs de déglingue peints en couleurs fuligineuses[28].

Punto Terzo: Personaggi

> L'ironie devient la principale dimension de la bande dessinée, par le renversement métaphysique qu'elle opère. [...] Du mécanique plaqué sur du vivant[29].

Esattamente in questo spirito, acutamente rilevato, all'epoca dell'articolo, in relazione alla sola produzione fumettistica di Bilal, procede in *Tykho Moon* la caratterizzazione dei personaggi.
La colonia McBee è uno zoo, popolato e, soprattutto, dominato da folli, maniaci ossessivi. Un'umanità surreale, nelle stesse parole di Bilal:

> on est dans un zoo et tous ce qui est dit est totalement aberrant[30].

Palazzo McBee, vero crogiolo di follia e incomprensione dove la figura del dittatore, interpretata da un Michel Piccoli memorabile, è l'incarnazione dell'ottusità, del potere stolido, ritratto di un uomo rapito entro il proprio egocentrismo, incapace di una reale comunicazione con chi lo circonda, coerente con le figure del totalitarismo già create da Bilal in passato, prima fra tutte quella del governatore Choublanc. La mussoliniana reincarnazione creata per *La Foire aux immortels* vanta numerosi punti di contatto con il dittatore lunare di *Tykho Moon*, da una superficiale somiglianza fisica all'ossessione per l'immortalità, che Choublanc contratta con gli dei egizi in cambio di carburante. McBee, come Choublanc, è un capo di Stato assolutamente inesistente, che di politico ha solo un innegabile dispotismo, decisamente poco illuminato. Questo *fool* ha l'arroganza dell'infanzia, dominata da "voglio" e da "perché", inquieta e assente. La dittatura lunare, l'aria a pagamento e la probabile distruzione della Terra potrebbero non essere che il frutto del delirio casuale di un monomaniaco malato e inconsapevole. Le ragioni e i perché si perderanno di vista, il mondo impazzirà e non ricorderà più com'è successo, come Anikst non ricorda di aver lottato per qualcosa e non gli interessa più il saperlo, in un'identificazione speculare con l'amnesia forzata di Alcide Nikopol, ibernato reduce del secolo passato catapultato su una Terra residuo di due Guerre nucleari. Anikst finirà per seguire solo il Rosso di Léna, come per Nikopol sarà fatale il Blu di Jill. Ancora colori...
Bilal affida ai suoi attori personaggi ben chiusi in caratterizzazioni al limite dello stereotipo, nella miglior tradizione fumettistica. Scrive Daniele Rastelli di David Lynch:

> Il mondo dei personaggi lynchiani [...] è estraneo all'ambiguità: si muovono e si comportano in maniera coerente con i loro attributi, e sono stilizzati in maniera tale da renderli riconoscibili all'istante. Lynch [...], come un disegnatore, supera il realismo attraverso una stilizzazione ragionata modificando la percezione del personaggio ma non la sua forma oggettiva. [...] Anche il linguaggio sintetico e conciso mette in rilievo una forte somiglianza tra i suoi personaggi e quelli dei comics[31].

Bilal, *come* il disegnatore che è, applica analoghi procedimenti di creazione e caratterizzazione del personaggio, impostando i suoi attori in pose che superano abbondantemente qualunque soglia di realismo. McBee con il suo sguardo perso pronto ad esplodere in sfuriate improvvise al limite del ridicolo, Eva McBee con la sua placida impassibilità e il suo svogliato e indolente fumare attraverso un bocchino residuo di tempi passati, il chirurgo, sempre lievemente proteso in avanti, nell'atteggiamento di chi non sente bene, con i suoi occhiali viola che nascondono occhi ai limiti dell'ipertiroidismo: tutte queste figure varcano la soglia del realismo e si fissano nella «stilizzazione che è propria di ogni produzione popolare dalla favola al fumetto al fotoromanzo»[32].

Colori, Città, Personaggi

Tre varianti per attraversare un film, *Tykho Moon*, per ritrovarvi, contro il volere del suo realizzatore, le coordinate di appartenenza ad una dimensione autoriale che ha la forza di un'ossessione:

> Je ne veux pas savoir comment germe un trait dans ma tête, quelle mysterieuse obsession fait que ce trait, a force d'être répété, enrichi par la vision et l'ingestion d'autres traits, étrangers ceux-là, devient le balbutiement crayonné d'un langage graphique personnel, communément appelé *style*. Je ne veux pas non plus savoir pourquoi m'acharne, obsessionellement là encore, sur tel bleu, jusq'à l'en énaturer et lui faire perdre sa fonction de couleur au profit de celle, double, de volume et de texture, point final de chacun de mes images[33].

Margherita Chiti

Il saggio ha ricevuto una segnalazione speciale nell'edizione 2001 del "Premio Ferrero".

24. Thierry Groensteen, *"Comme un diamant noir"*. *La Foire aux immortels* in «Cahiers de la Bande Dessinée», a. XIV, n. 53, 1982, p. 39.
25. Giuliana Bruno, "Rumble City: Postmodernism and *Blade Runner*", in Cristopher Sharret, *Crisis Cinema. The Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Film*, Maisonneuve Press, Washington D. C. 1993, p. 238.
26. Sigmund Freud, *Psicologia e metapsicologia. Saggi 1915-1917*, Newton Compton, Roma 1997, p. 131.
27. Sthéphane Germann, François Steiner, *op. cit.*, p. 20.
28. Jean-Pierre Andrevon, *Un itinéraire de la deglingue*, in «Cahiers de la Bande Dessinée», a. XIV, n. 53, 1982, p. 37.
29. Bruno Lecigne, *op. cit.*, p. 17.
30. Sthéphane Germann, François Steiner, *op. cit.*, p. 9.
31. Daniele Rastelli, *Non toccate la mia giacca*, in «Cineforum», a. XXXVI, n. 6, giugno 1996, pp. 16-17.
32. *Ibidem*, p. 17.
33. Enki Bilal in Stéphane Germann, Wayne Ellis, *Bilal fait son cinéma*, in «Swof», n. 27, Printemps, 1999, p. 38.

Le CITTÀ del CINEMA

UDINE
VERONA
CANNES
BELLARIA / IGEA MARINA
PESARO
VENEZIA

Far East Film
Udine, 20-28 aprile 2001

Nuovi percorsi tra i generi

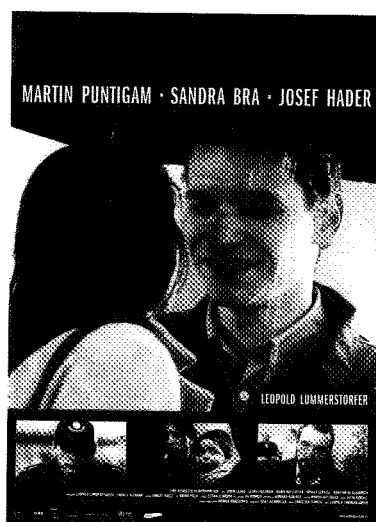
L'industria cinematografica di Hong Kong sta cambiando?
Si direbbe di sì, dal momento che i film d'azione, genere che ha caratterizzato per molto tempo questa cinematografia, sembrano lasciare il posto a film più intimisti, a sceneggiature in cui appaiono temi nuovi ed attuali quali la ricerca dell'amore, le difficoltà nei rapporti interpersonali, i mali della società, l'incertezza del futuro e la ricerca di un'esistenza al riparo da paure e preoccupazioni.
Storie intense, visivamente ben scritte, che conquistano lo spettatore per la loro freschezza e originalità, non facendogli rimpiangere i ritmi incalzanti degli *action movies*.
Ad emergere in questo rinnovato contesto è il lavoro di un giovane regista come Wilson Yip. La mini retrospettiva composta da *Bullet over Summer* (1999), *Juliet in Love* (2000) e *Skyline Cruisers* (2000) ha dimostrato come questo autore coraggioso, spinto da un desiderio di cambiamento inedito, sappia muoversi, rinnovandoli, fra i vari generi cinematografici più amati, dal noir al melodramma, dall'azione al thriller, passando attraverso i modi della commedia brillante.
È il caso di un film come *Bullet over Summer*, in cui tre generi diversi come il thriller poliziesco, la commedia e il melodramma si lambiscono senza mai entrare in contrasto, cuciti assieme con stile brillante da una trama che, senza trascurare le qualità umane dei suoi personaggi, riesce persino a riflettere, attraverso le loro vicende, sulla società, le disuguaglianze, l'amicizia e la morte.
Mike e Brian, una coppia di sbirri affiatati ma caratterialmente assai diversi, si infiltrano nell'appartamento di una donna anziana in preda alla demenza senile, che li accoglie a braccia aperte scambiandoli per i suoi cari nipoti.
Il percorso narrativo è felicemente arricchito da un'originale caratterizzazione dei personaggi comprimari (il gangster, la ragazza, il fanatico e la nonnina), che danno colore e ritmo alle azioni dei malcapitati poliziotti, costretti loro malgrado a partecipare persino alle riunioni condominiali.
Con il successivo *Juliet in Love*, un melodramma insolito che penetra nella psicologia dei suoi personaggi, Wilson Yip ci racconta una storia d'amore atipica che alterna momenti struggenti a piacevoli passaggi distensivi carichi di umorismo autentico.
Uniti dal caso, Jordon, un gangster di bassa levatura, e Judy, cameriera in un ristorante cinese, due disadattati provati da una lunga serie di vicende sfortunate, rincorrono l'utopia di una vita normale e di una sicurezza affettiva.
Tra le poche cose che scoprono di avere in comune, c'è anche il boss per il quale lavorano. Si ritrovano ad accudirne il figlio per una settimana, assaporando per breve tempo una situazione che li fa sentire "normali".
Una storia triste e dolcissima la loro, impregnata di sentimenti ma quasi priva di dialoghi, senza baci né sesso, senza dichiarazioni folli, rabbie, rancori, ma solo pensieri silenziosi, sguardi fuggenti e rispetto dell'altro.
Eppure si intuisce che in fondo Jordon e Judy vogliono amarsi, anzi già si amano. La disperata corsa che compiono d'istinto nel tentativo di salvarsi a vicenda aumenta notevolmente agli occhi dello spettatore la tragicità della loro situazione. Sarebbe stata una bella storia, se l'avessero vissuta davvero...
Una fotografia vivacemente colorata e un linguaggio innovativo riescono in più punti a sollevare l'animo dello spettatore, quasi a volerne allontanare l'idea della tragedia imminente.
Juliet in Love è un film che per stessa dichiarazione dell'autore nasce da una forte esigenza interiore d'amore. La scelta degli interpreti è stata fondamentale. Sandra Ng e Francis Ng, tra i migliori attori di cui oggi dispone il cinema di Hong Kong, sono capaci di suscitare emozioni intense e nuove con movimenti quasi impercettibili del corpo.
Non si può dire che nel suo paese d'origine *Juliet in Love* sia stato un grande successo. È stato questo, forse, il motivo che ha indotto il regista a realizzare nello stesso anno un film dalla storia e dallo stile decisamente più commerciali. È nato così *Skyline Cruisers*, che rappresenta a nostro avviso un passo indietro nella produzione di un autore che, prendendo le distanze da quell'abitudine dell'industria cinematografica hongkonghese di rifarsi a modelli occidentali mal assimilati, ripetuti e sviliti, aveva saputo dimostrare con i suoi film precedenti coraggio e desiderio di sperimentazione.

Sonia Soldera

Schermi d'Amore
Verona, 20-29 aprile 2001

Passioni di celluloide

Che fine ha fatto il melodramma? No, meglio riformulare la domanda: esiste ancora, o di esso rimane soltanto un vocabolo di ottocentesca memoria che odora di glorie passate ricoperte di polvere? Gode di buona salute o è ormai una specie in via di estinzione destinata ad essere miseramente soppiantata dalla lacrimevole girandola variopinta di prodotti televisivi? A giudicare da quanto visto a Verona, sembra che la macchina da presa conservi intatta la magica capacità di dar voce e corpo alle umane passioni in maniera ancora autonoma e originale. Schermi d'Amore, il festival del cinema sentimentale e mélo è infatti giunto alla sua quinta edizione, con un programma ricchissimo di novità cinematografiche e riproposte di classici. Certo è che anche le passioni di celluloide avvertono puntualmente il mutare dei tempi. Il cinema sentimentale, spesso frettolosamente liquidato come effimero elisir di romantiche fughe dal quotidiano, ha dimostrato come le definizioni perentorie e univoche si siano ormai frantumate nella provvisorietà del nostro vivere giornaliero e nella consapevolezza delle identità e delle culture nazionali, nella storia e nella cronaca che hanno fatto prepotentemente irruzione nei film di recente produzione presentati in concorso e non. Riprova di quanto detto è il film vincitore di questa edizione. Il naturalismo di *Country* ha conquistato la giuria presieduta da Christopher Lee con il suo vivissimo spaccato della vita di provincia nell'Irlanda degli anni Sessanta, nell'affresco vibrante di intensa coralità. Senza dubbio, il naturalismo caratterizza la recitazione e le scelte figurative di un film in cui le piogge e le brume, i gialli campi di grano e i cieli carta da zucchero della campagna al confine tra il Nord e il Sud dell'isola, si stagliano inerti e silenziosi dietro le tragiche vicissitudini di una famiglia di contadini'. La vita non contempla perdono o pietà per l'errore di un uomo che in preda ai fumi dell'alcool ha ucciso incidentalmente la moglie, ma una funesta espiazione, che lo condanna alla solitudine e alla perdita dell'affetto del figlio maggiore e della cognata. Soltanto il piccolo Jack rimarrà con il padre, unico, flebile anelito di speranza nel futuro di questo film, comunque amarissimo, che Kevin Liddy (suoi sono anche il soggetto e la sceneggiatura) ha condotto con delicata sobrietà e rigore, orchestrando attori lontanissimi da patinature divistiche ed evitando facili scivoloni nel patetismo. Premio meritato quindi a *Country* ma non condiviso dalla Giuria Giovani (38 ragazzi fra i 18 e i 26 anni), che ha invece preferito il film della Corea del Sud *Il mare* di Lee Hyun-seung. Idea originale quella di un amore epistolare che si realizza a dispetto dell'apparentemente insormontabile scarto temporale in cui vivono i due protagonisti (lei nel 2000, lui nel 1998), in un film di leziosa piacevolezza, concluso con non poche incertezze da un irritante lieto fine. Stupisce che quest'opera sentimentale, contaminata di fantasy astuto, ben confezionata per un Occidente che si fa sedurre dalle lusinghe dell'artificiosità più ruffiana travestita da pretesa di stile e da una fotografia tecnicamente impeccabile ma del tutto convenzionale, si sia guadagnata anche il Premio Stefano Reggiani e il Premio Schermi d'Amore per il miglior contributo artistico. E stupisce perché, sia pur in una gara senza rivelazioni geniali, forse qualche attenzione in più si sarebbero meritati *Aunque tu no lo sepas* dello spagnolo Juan Vincente Cordoba e *Gelbe Kirschen* dell'austriaco Leopold Lummestorfer. Un melodramma purissimo il primo, sul dolore della memoria e sull'ineluttabilità del destino, tratto dal racconto *El vocabulario de los balcones* di Almundena Grandes. Dove una giovane donna rincontra il suo amore dei tempi del liceo, e lo sbocciare romantico del loro sentimento, presto ostacolato dalla diversa estrazione sociale di appartenenza (borghese quella di lei, proletaria quella di lui), ci viene descritto, nella consapevolezza dell'irrevocabilità del passato, attraverso lunghissimi *flashback* che restituiscono la silenziosa complicità di sguardi e gesti sullo sfondo degli ultimi anni della dittatura franchista. Segnalato come miglior film soltanto dalla giuria del pubblico, *Aunque tu no lo sepas* è invece una puntuale conferma di una spiccata sensibilità melodrammatica che contraddistingue i giovani e meno giovani registi iberici, affermata anche internazionalmente dal pluripremiato *Solas* di Benito Zambrano, presente a Verona nella sezione "Panorama". A fronte del morbido calore latino, la teutonica asciuttezza di *Gelbe Kirschen*, liberamente ispirato ad un fatto di cronaca, offre un livido e notturno ritratto della periferia viennese che, abitata da immigrati clandestini e contraddistinta da architetture impersonali e oppri-

menti, non avrà che da proporre una fuga senza certezze verso il confine ceco.
Non si può dire che questa gara abbia subito sorprendenti impennate grazie alle insicurezze dei trentenni francesi di *Quand on sera grand* di Renaud Cohen e tanto meno grazie alle bizze di Bunin nel film russo *His Wife's Diary*. Perché se avventurarsi nelle biografie degli artisti è risaputamene campo minato, il ritratto del premio Nobel per la letteratura 1933, realizzato dal connazionale Alexey Uchitel, non oltrepassa la mera aneddotica, frantumandosi in un bozzettismo che tenta goffamente di restituirci l'immagine privata di un genio attraverso le sue sregolatezze. E se l'intento dell'autore, peraltro apprezzabile, era quello di alleggerire con i toni della commedia i cupi tormenti del talento, qui le dissolutezze non garantiscono profondità, e ciò che rimane del grande scrittore russo non è che un gigione svagato, assorto nei giochi amorosi del variopinto gineceo del suo edenico rifugio francese.
Ma c'è di che rifarsi. Il Jerry Schatzberg, dopo le prove in perfetto stile New Hollywood di *Panico a Needle Park* e di *Lo spaventapasseri*, e dopo la parentesi europea de *L'amico ritrovato* e undici anni di diserzione dai set cinematografici, ritorna nell'amata New York con *The Day the Ponies Come Back*, un melodramma metropolitano a tinte crude presentato nella sezione "Panorama", dedicata alle novità internazionali. Fra le novità internazionali anche *cult movies* da riscoprire quali *The Wicker Man* di Robin Hardy. Per quello che Christopher Lee ha definito il miglior film che sia mai stato scritto ogni tentativo di classificazione fallisce miseramente nell'intreccio complesso dei rimandi simbolici alla mitologia celtica, nelle cerimonie di misteriosa iniziazione che immolano un sergente cristiano in un falò rituale e antropomorfo.
In occasione delle anteprime nazionali (nella sezione "Renegade Sisters" curata da Piera Detassis) di *Une vraie jeune fille* e *A ma soeur!*, Catherine Breillat ha raccontato in sala del suo cinema di purezza e oscenità, di corpi e volti, di persone e stereotipi. Del suo cinema ruvido e senza veli, lussureggiante di meditate provocazioni e crepitante di ardori adolescenziali. Sesso e morte è il binomio che accomuna *Une vraie jeune fille*, la sua opera prima del 1976 a lungo censurata in Francia, e la sua ultima fatica *A ma soeur!*. La Breillat infatti mortifica il voyeurismo con violenze inaudite e morti improvvise che spengono i deliri erotici,

cancellano le iniziazioni sessuali, acquietano le disgustate curiosità nel buio anonimo della repressione degli istinti.
Ma non sono soltanto le novità a costituire la base della manifestazione. Gli organizzatori Paolo Romano e Giancarlo Beltrame hanno saputo avere anche un occhio attento per la tradizione, per l'indimenticabile melodramma in versione nobile di Luchino Visconti, celebrato qui a Verona, a venticinque anni dalla sua scomparsa, con una retrospettiva di tutti i suoi capolavori curata da Orio Caldiron. I primigeni colori e bianchi e neri di sublime bellezza, che hanno largamente contribuito alla passata grandezza del cinema italiano e alla sua fama internazionale, ci sono stati restituiti dal paziente e filologico lavoro di restauro effettuato dalla Cineteca Nazionale di Roma e dalla Scuola Nazionale di Cinema.
Verona proponeva poi i fulgori del *mélo* classico hollywoodiano dagli anni Trenta agli anni Cinquanta scelti da Giulia D'Agnolo Vallan. E chi ha già da obbiettare che numerosi sono i film facilmente rintracciabili nei palinsesti televisivi di nevose nottate natalizie e sonnolenti pomeriggi estivi, o meno romanticamente in quelli delle pay-tv, vorremmo considerasse l'inaudito piacere di confondersi tra i palpiti degli altri spettatori nel buio di una vera sala cinematografica, tra nasi che colano e rapidi frugare nelle borsette in cerca di kleenex da inondare di lacrime, comodamente sprofondati nella poltrona della nostalgia.
One Way Passage di Tay Garnett, che ha aperto la rassegna, è comunque una vera rarità per i palati più esigenti dei cinefili più incalliti: si tratta di un sobrio melodramma che vede un ciarliero transatlantico diventare mortifera alcova per l'amore senza futuro tra un affascinate condannato a morte e una malata terminale. E lo sono ancora gli interni opulenti del bordello d'alto bordo e i ristoranti laccati per alta società in cui si muove l'ambigua Marlene Dietrich di *Angel*, diretta da un Lubitsch riflessivo che smorza i toni ironici delle frivolezze da *sophisticated comedy* con accenti di vero sentimento. Se la Parigi e la Londra di *Angel* sono "invisibili" pretesti esotici per far sognare lo spettatore piccolo borghese della provincia americana, completamente ricostruita in teatro è la Vienna d'inizio Ottocento in cui Max Ophuls ambientò il suo secondo film americano, *Letter from an Unknown Woman*. In un melodramma rigorosissimo non poteva mancare l'irrinunciabile prototipo melodrammatico della vittima: nel sapiente avvicendarsi dei *flashback*, Joan Fontaine alterna la trasognata innocenza della giovane innamorata senza adeguato contraccambio e la languida sofferenza della donna sedotta e abbandonata. Ma non di sole vittime si nutre il sentimento. Frequentato da oceaniche platee di casalinghe dalla lacrima facile, il melodramma hollywoodiano si dimostra anche capace di plasmare eroine più controverse. E se era già difficile ingabbiarlo nelle griglie geometriche di una definizione di genere, quando porta sullo schermo la malefica e folgorante perfidia in Technicolor di Gene Tierney nel *Leave Her to Heaven* di John M. Stahl ha già tracimato dai propri argini per debordare nel *noir* più torbido.
Genere impuro, il *mélo*. Forse in assoluto il più passibile di contaminazioni. E come potrebbe non essere. Tutti gli uomini, spesso relegati al ruolo di comprimari, cadono vittime di amorosi sensi, siano essi spie, *cowboys*, poliziotti soldati, avvocati, giornalisti. E poco importa che l'oggetto dei loro desideri siano perfide mangiauomini, schizofreniche lucide, bionde fidanzatine, piagnucolanti madonnine infilzate o segretarie della porta accanto: l'importante è pur sempre fornire al pubblico modelli di identificazione o semplicemente due ore per sognare e dimenticare il grigiore della realtà. Come probabilmente avrà fatto sognare all'epoca milioni di spettatori, facendoli evadere dagli orrori postbellici, *Duel in the Sun* di King Vidor che, contaminandosi in atmosfere western, ci racconta l'amore maledetto tra le smorfie enfatiche di Jennifer Jones e il sorriso mascalzone di Gregory Peck.
Genere bistrattato, il *mélo*. Bistrattato da tanta critica che non ha voluto vedere in esso che un sottoprodotto di massa per donnette senza spina dorsale. È dovuta arrivare, negli inoltrati anni Cinquanta, la *politique des auteurs* di Bazin e colleghi per restituire un ancora parziale riconoscimento di artisticità al melodramma americano e di autorialità ad alcuni dei suoi registi.
Non potevamo non concludere, dunque, questo breve excursus della Hollywood in rosa senza ricordare la presenza nella rassegna del Douglas Sirk di *Imitation of Life* e *All That Heaven Allows*, forse l'ultimo vero cantore di quel *romantic drama* di quando il sentimento si imborghesisce e sa diventare anche impietosa rappresentazione dell'imperante perbenismo americano.

Silvia Boraso

Note

1. Queste le testuali motivazioni per l'assegnazione del primo premio da parte della giuria del festival composta inoltre da André Ceuterick, Robin Hardy, Daria Nicolodi e Giorgio Treves: «Per il punto di vista privilegiato fornito sulla vita irlandese, le sue gioie, le sue tragedie, viste come gli irlandesi stessi le vedono; per l'alta qualità della recitazione che rende profondamente significativo il naturalismo di questo film»; cfr. «L'Arena», 29 aprile 2001.

LVI Festival International du Film
Cannes, 9-20 maggio 2001

Il ritardo e la memoria

Tra gli "eventi speciali" che si sono svolti sulla Croisette, due sono apparsi particolarmente interessanti e quasi provocatori nel loro porsi come contrappunto alle affollatissime proiezioni delle sezioni ufficiali.
Il primo è l'"Hommage à Léonce Perret", organizzato dalla Cinémathèque Française, che ha restaurato le pellicole in vista di una grande retrospettiva parigina.
I brevi film del regista-attore del cinema muto, noto per la serie comica dei «Léonce», hanno riproposto un talento sconosciuto ai più, benché già Henri Fescourt e Jean Mitry ne rivendicassero l'importanza e la necessità di una riabilitazione. Infatti, se Perret è considerato un cineasta «ritardatario» degli anni Venti (Mitry), la sua opera anteriore al 1915 si è rivelata, dal punto di vista della costruzione dell'inquadratura e della continuità narrativa, una delle più avanzate insieme a quella di Feuillade.
In particolare, due dei quattro film presentati a Cannes appaiono davvero emblematici per quanto riguarda il lavoro sull'immagine di questo pioniere europeo della narrazione cinematografica.
Le Haleur (1911) è l'esile storia di due sposi che vivono su un barcone, ma la loro felicità viene immediatamente troncata dalla morte improvvisa di lei, ancora vestita da sposa. Tutte le riprese sono girate in esterni, in modo tale che la natura diventa protagonista di ogni inquadratura. Questa enfasi "programmatica" del *plein air* sembra anticipare quella linea realista del cinema francese che si è soliti considerare a partire dalla fine degli anni Dieci, cioè dalla pubblicazione dei saggi di Antoine sul cinema, nonostante manchi l'impiego di non attori, punto teorico fondamentale di questa tendenza (d'altra parte nemmeno Antoine, fatta eccezione per *L'Arlesienne*, mise in pratica questo requisito del realismo che stava teorizzando). Anche gli oggetti ripresi e la breve *tranche de vie*, benché siano assolutamente riconducibili ad una cultura fluviale che all'epoca era probabilmente di dominio comune, non possono, oggi, non farci pensare ad un precedente cinematografico di film come *L'Hirondelle et la Mésange* (Antoine, 1920), *La Belle Nivernaise* (Epstein, 1923), *Maldone* (Grémillon, 1928), *L'Atalante* (Vigo, 1934) e forse anche di *Gente del Po* (Antonioni, 1943-7). Oltretutto l'importanza dell'elemento acquatico sembra accennare a quella "fluidità" che sarà tipica del cinema francese "impressionista" che affrancherà «l'acqua, assegnandole finalità proprie facendone la forma di quanto non ha consistenza organica»[1]. Questa concezione ha anche un'origine simbolista, tradizione fortemente rinvenibile nei film di Perret. L'elemento naturale dapprima corrisponde alla vita: l'acqua permette alla coppia di sopravvivere, gli alberi custodiscono l'amore dei due giovani.
Poi, quando la commedia si ribalta improvvisamente in tragedia, le inquadrature trasformano gli alberi in masse di vegetazione soffocante, e i fiori, che prima avevano una funzione ornamentale e simboleggiavano la vita, ora costituiscono il letto di morte della giovane donna. La *péniche* stessa, l'abitazione, luogo che custodisce la vita per eccellenza, ha nella seconda parte del film la connotazione di una tomba: a poppa, dove si trovava la tavola da pranzo, giace la sposa senza vita, mentre il marito in lutto traina faticosamente l'imbarcazione.
Le Chrisanthème rouge (1911) è un film dai toni molto più leggeri: una ragazza ispira l'amore di due pretendenti, a cui impone, anziché il canonico duello, una prova: colui che le offrirà un mazzo dei suoi fiori preferiti l'avrà in sposa. Le corse dal fioraio si susseguono, mentre l'appartamento della donna acquista le sembianze di una serra. I riferimenti al simbolismo sono ancora più espliciti rispetto al film precedente, a partire dall'assimilazione della donna al fiore, qui molto più forte. Tuttavia, come ha fatto notare Claudine Kaufmann della Cinémathèque Française, il legame fatidico tra il sangue e l'amore è lontano dai toni morbosi *fin de siècle* e da quelli della tragedia. Il racconto riprende inoltre la struttura della narrazione fiabesca: una principessa mette alla prova i suoi pretendenti. Ma l'eroina è emancipata e risoluta e impone silenzio e azione ai due uomini, che credevano di poterla sedurre con dichiarazioni ampollose e stereotipate.

Il secondo "evento speciale", organizzato nell'ambito della "Semaine de la Critique", è stato il film *Le Cas Pinochet* (1998-2001) del regista cileno Patricio Guzmán, noto soprattutto per aver realizzato, con la collaborazione di Chris Marker, la trilogia pluripremiata *La batalla de Chile* (1973-79), che documenta l'ultimo periodo del governo Allende e il colpo di stato di Pinochet. L'opera risale ai suoi primi anni di esilio, trascorsi viaggiando da un Paese all'altro prima di stabilirsi definitivamente a Parigi. Guzmán ha continuato a girare film sul Cile (*En nombre de Dios*, 1987, *La cruz del Sur*, 1990, *Chili, la mémoire obstinée*, 1997) che hanno spesso riscosso grande successo tra le giurie di festival internazionali (Festival dei Popoli, San Francisco Film Festival, Vue sur les docs).
Il film presentato a Cannes non è un film commemorativo o celebrativo della liberazione dalla dittatura. *Le Cas Pinochet* è un film sulla memoria che incide sugli eventi influenzandone concretamente gli sviluppi.
Ad un primo livello ha le caratteristiche del reportage, in particolare per quanto riguarda le sequenze, che percorrono tutto il film, dedicate agli avvicendamenti giudiziari: narrati ora dai protagonisti stessi (giudici, avvocati e funzionari), ora dalla voce fuori campo o per mezzo di didascalie. La linearità e la puntualità del racconto, anche grazie al riferimento a dati o luoghi ed eventi precisi, mettono in evidenza la volontà di chiarire e riferire con la massima accuratezza la vicenda dell'ex dittatore Pinochet a partire dal 22 settembre 1998, giorno in cui il generale lascia il Cile per dirigersi a Londra per un viaggio di piacere. Ha intenzione di andare anche a Parigi, ma dolori improvvisi alla schiena lo costringono a una serie di visite e ad un'operazione. Al risveglio dall'anestesia viene arrestato.
Il film riassume in parte fatti noti: la domanda di estradizione da parte del giudice spagnolo Garzon grazie alla scoperta, fatta dal giovane procuratore Castresana, di un articolo di legge che permette di intervenire «in qualsiasi paese del mondo ove si pratichino genocidio, tortura o terrorismo»[2]. Pinochet resta un anno e mezzo agli arresti domiciliari in una villa nei pressi di Londra. Margareth Thatcher viene a rendergli visita: vediamo e udiamo le riprese televisive dell'episodio in cui l'ex primo ministro britannico ringrazia Pinochet per essere stato solidale con la Gran Bretagna nella guerra delle Falklands e ne elogia i principi democratici. La sequenza, che è brevissima, viene inserita nel racconto nel modo più delicato possibile, per evitare di trasformarsi in grido di scandalo con l'effetto di distrarre dal resto del film, che prosegue seguendo da vicino le peripezie della Corte Suprema impegnata nella questio-

FESTIVAL DE CANNES
9-20 mai 2001

Patricio Gazmán

Les Cas Pinochet

ne dell'immunità dell'ex dittatore.
Nonostante l'indubbia importanza storica e politica degli eventi narrati, ciò che rende il film di particolare interesse è la costruzione di un altro piano del racconto, più profondo e complementare dal punto di vista dei contenuti al reportage sulla vicenda prettamente giudiziaria.
Infatti, Guzmán riesce a mettere in evidenza aspetti fondamentali del "caso Pinochet", che ce ne restituiscono tutta la complessità e ampiezza. Innanzitutto il film appare come un tentativo di portare o riportare alla luce fatti e cose occultate o rimosse, collettivamente ovvero individualmente, come sembra indicare la sequenza di apertura del film che, mentre il fuori campo introduce verbalmente le vicende legali, mostra la ricerca e il ritrovamento delle ossa delle vittime, la ricostruzione, dove possibile, degli scheletri e l'identificazione finale.
Il recupero della memoria è incarnato anche da un altro luogo, un archivio clandestino tenuto da un'organizzazione cattolica a prova dell'esistenza dei *desaparecidos*. La mdp scorre i dossier accuratamente compilati con l'aiuto dei parenti degli scomparsi, giovani dei quali erano stati fatti sparire perfino i certificati di nascita. Le inquadrature, che insistono sugli scaffali, mettono in evidenza l'enorme quantità dei registri. Vengono mostrate le immagini di una villa anch'essa rinvenuta e ricostruita in un plastico. Qui avevano luogo le torture, le stesse praticate in Argentina (e in tanti altri paesi del mondo) di cui recentemente *Garage Olimpo*, seppur in forma romanzata, si è fatto portavoce. Il recupero dei luoghi della memoria avviene sempre (ad eccezione di poche riprese tv) tramite immagini attuali, come se l'utilizzo di materiali di repertorio mettesse a rischio di rimozione, di archiviazione, o indebolisse la rievocazione dei fatti. Al presente appartiene anche un gruppo di donne, vittime della tortura, che hanno accettato di farsi intervistare.
Le interviste ai testimoni e l'esclusione dei materiali di repertorio rendono *Le Cas Pinochet* confrontabile con *Shoah* (1985) di Claude Lanzmann (di cui peraltro a Cannes si presentava *Sobibor, 14 octobre, 16 heures*). Tuttavia, queste scelte stilistiche non sono, come nel film di Lanzmann, esclusivamente funzionali alla denuncia o alla riflessione sui crimini commessi contro l'umanità, a cui non è lasciata alcuna speranza di costruire un futuro diverso e migliore. Victoria, Nelly, Gabriela, Luisa, Cecilia, Ofelia e Gladys non sono solo le madri di giovani scomparsi o le vittime della tortura, di cui alcune di loro non sono mai riuscite a parlare, nemmeno con i parenti più stretti; queste donne sono anche, per Guzmán, una delle principali ragioni per cui il popolo cileno deve riconquistare fiducia in se stesso. Le loro voci e la loro presenza hanno il ruolo di instaurare un rapporto diretto con lo spettatore, come il coro della tragedia greca, con la quale il film sembra condividere anche la norma per cui nessuna catastrofe deve avvenire davanti agli occhi del pubblico.
Così, se *La batalla de Chile* mostrava le ragioni dell'espulsione e dell'esilio del cineasta e il processo di nascita e attuazione di tutto ciò a cui il suo Paese si stava orribilmente sottoponendo, *Le Cas Pinochet* documenta e rappresenta un passo importante verso il recupero della dignità e della fiducia della popolazione cilena, evoluzione che passa attraverso un rinnovato contatto con la memoria storica.
Mentre Pinochet a Londra visita il museo delle cere di Madame Tussaud, regno della morte-simulacro, i veri morti, i *desaparecidos*, rivivono attraverso tante persone comuni, associazioni, avvocati e giudici che hanno reso possibile l'apertura di un caso giudiziario che ha un respiro di amplissima portata, avendo messo in crisi il concetto stesso di "intoccabilità" dei dittatori di tutto il mondo.
Augusto Pinochet viene mostrato poco, e mai in immagini d'epoca, per esempio al comando del Paese, ma sempre come lo abbiamo visto di recente sugli schermi televisivi: un uomo vecchio e malato. La sua debolezza esteriore si trasforma in simbolo di una forza sconfitta, nonostante Guzmán si soffermi anche sull'esistenza e sull'azione di protesta di movimenti a favore dell'ex dittatore. Il Paese è diviso in due, ma emerge chiaramente che il lato psicologico dell'oppressione è stato superato: una statua di Salvador Allende viene eretta di fronte al presidenziale Palacio de la Moneda.
Le Cas Pinochet, come ha affermato lo stesso Guzmán, è dunque anche un film sulla incredulità, su un avvenimento che sembrava irreale, su un "incidente" (il viaggio del generale a Londra) che ha permesso alla giustizia di togliere l'impunità ad un tiranno noto al mondo intero. Il film racconta come l'impossibile si sia progressivamente rivelato possibile grazie alla forza della memoria, di cui a sua volta la pellicola diviene parte.

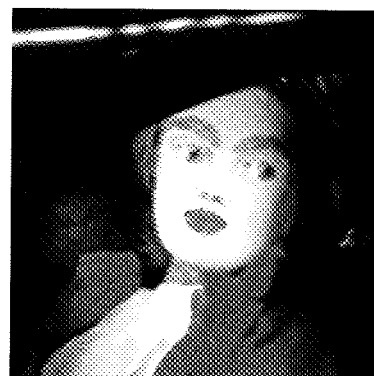
Laura Vichi

Note

1. Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, p. 60.
2. Dal pressbook del film.

anteprimaannozero 2001
Bellaria / Igea Marina,
7-10 giugno 2001

L'indipendenza al lavoro

Si è chiusa il 10 giugno scorso la XIX edizione dell'anteprimannozero film festival di Bellaria Igea Marina: nella serata inaugurale, il sindaco è stato felice di celebrare la maggiore età della manifestazione (ben 18 anni di premi al miglior film indipendente dell'anno), giunta al secondo anno dell'inquieta direzione di Enrico Ghezzi.
Quattro giorni attraversati da numerose sezioni molto diverse tra loro e apparentemente schizofreniche: "Concorso Anteprima"; "Fuori concorso, generi-che visioni/ piccole menzogne sull'amore/ duck soup/ altre visioni"; "Gimme Movies"; "Corpi nello spettro dell'immagine"; "Lumière"; "Moviegarage". A queste sezioni (parzialmente ereditate dall'anno scorso) si sono unite "Festa di compleanno" per *Il posto* di Ermanno Olmi, un film elegantemente sottile nella rappresentazione di una certa Italia al lavoro e godibilissimo ancor oggi a quarant'anni dalla sua uscita (ce ne ha parlato il direttore della fotografia del film Lamberto Caimi), e "Contrap/posto – Brass il cinema al lavoro", con tre titoli degli anni Sessanta scelti (forse) perché, per il loro sguardo politicizzato sul mondo lavorativo, efficacemente "opponibili" al film di Olmi.
Il premio Casa Rossa Bellaria 2001, votato da nove importanti testate specializzate, scegliendo tra una rosa di altrettanti film italiani dell'ultima stagione, è andato a *Gostanza da Libbiano* di Paolo Benvenuti. Un film che solo a fatica si potrebbe definire un piccolo gioiello perché invece è grandiosamente magnifico pur nella sua semplicità, nella sua apparente "povertà". Basato sulla recitazione intensissima dei quattro personaggi principali – tra cui spicca per anima e corpo la "ipotetica" strega Gostanza interpretata da Lucia Poli – e su una messa in scena, una regia e una fotografia che nulla hanno da invidiare ai grandi maestri del passato come Dreyer e Bresson (l'hanno scritto tutti i pochi fortunati che hanno visto il film), *Gostanza da Libbiano* meriterebbe una distribuzione degna di questo nome.

anteprimaannozero 2001

Benvenuti, per l'ottusità di coloro che ritengono (senza nemmeno vederlo) che un film in bianco e nero dedicato alla storia vera di una donna accusata di stregoneria nel 1594 sia solo per pochi eletti, rischia di rimanere un regista di film che si possono incrociare solo durante festival coraggiosi o in notti perigliose passate ad aspettare miracoli dalla programmazione di mamma Rai.
Delle altre sezioni ricordo inoltre i lungometraggi presentati in anteprima: *Gimme Shelter* di Albert e David Maysles (sembra che tra i loro aiutanti ci fosse anche un giovanissimo George Lucas), documentario restaurato del 1970 sul grande concerto dei Rolling Stones ad Altamont (California); il cupo e disperato road movie *L'Amour, l'argent, l'amour* di Philip Gröning; *Les Savates du bon Dieu* di Jean-Claude Brisseau, anomala, divertente e grottesca storia d'amore; *A mia sorella!* di Catherine Breillat (ancora una volta sulla sessualità e identità femminili); il coraggioso/curioso *Interiora, le regioni più interne-Exteriora, ai margini, interi* di Tonino De Bernardi, che continua a stupire per la sua generosa produ-

zione (la sua «urgenza creativa») che mescola talenti famigliari a talenti scoperti casualmente per strada o in qualche piccolo teatro; l'attesissimo *Un posto sulla terra* del moldavo Artur Aristakisjan.
Il direttore del festival ha auspicato in particolar modo di avere più mezzi e spazio a disposizione il prossimo anno per la sezione "Gimme Movies", che in questa edizione, oltre a riportarci agli scontri tra la simpatia per il diavolo e gli Hell's Angels in *Gimme Shelter*, ci ha anche (tra gli altri) incantato con *A Charlie Parker* di Leo De Berardinis e Perla Peragallo, stupito con i video sul grande schermo di Michel Gondry per Björk, ed emozionato con la presenza in sala di Blaine L. Reininger dei Tuxedomoon, leggenda a cui non avevo mai fornito un volto e che, incalzato da Ghezzi (non pago delle parole del musicista su Lang, Welles e altri mostri molto sacri), ha ricordato che le sue prime schegge cinematografiche sono collegate a dei dinosauri.
Il "Concorso Anteprima" è stato vinto da *Hanna* di Vinicio Basile, 13' di dolceamara animazione realizzata con la plastilina. Tra i corti in gara dei giovani registi si sono notati un parziale ritorno al genere (si veda il "fantasy" *Amami* di Guglielmo Zanette, gli horror contaminati di *Morte dell'eroe in due tempi* di Antonio di Trapani e *Braccati* di Gabriele Albanesi), una particolare attenzione al documentario (*The Cannoli Line* di Alessandra Tantillo, *SiciliaTunisia* di Anselmo de Filippis e Stefano Savona, e *Isbàm* di Giorgio Carella e Paolo Cognetti) e molte opere affascinate dalla videoarte e da una narrazione meno lineare e più onirica. Personale menzione per *L'estate vola* di Andrea Caccia, sorprendente storia di "immigrazione aliena". Numerosissimi (e ci è sembrata una delle caratteristiche migliori del festival) gli incontri con registi e musicisti più o meno celebri; tante le occasioni per sentire i più giovani raccontare le difficoltà, spesso finanziarie, che accompagnano la loro passione infiammabile.
Nota scenografica e non solo: disseminati ovunque, nelle vetrine, nei cinema, per le strade della piccola Bellaria (i cui pensionati in vacanza ogni anno si fanno sorprendere da piccole disordinate orde di giovani cinefili e registi), televisori (inquietantemente occhieggianti) con immagini mai viste de *Il grande fratello* (prima edizione).

Valentina Cordelli

XXXVII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro
Pesaro, 22-30 giugno 2001

La costanza e la passione

Quest'ultima edizione della Mostra di Pesaro si è distinta per un suo effetto retroattivo. La sensazione di essere davanti ad un'edizione *minore* della Mostra si è imposta di primo acchito, lasciando lentamente il posto a nuove consapevolezze circa l'eccezionalità del materiale proposto. Il coraggio di certe scelte selettive viene naturalmente premiato dalla costanza della visione, che conduce ad approfondite conoscenze *monografiche*, che diventano passione e memoria di ogni edizione della Mostra. Nella personale memoria di chi scrive, la costanza della visione è andata all'opera di Chris Petit, la passione a *Distance* di Kore-eda Hirokazu.

Visioni: i video di Chris Petit

Driving is a movie inside my head...
(C. Petit, Radio On Remix)

Vent'anni dopo il suo primo lungometraggio, *Radio On*, Chris Petit ne riprende le immagini, le manipola elettronicamente e le mescola, contrapponendole a nuove immagini video girate negli stessi luoghi, il risultato è *Radio On Remix* (1998), apoteosi del riciclaggio d'immagine: «L'accumularsi di immagini ha raggiunto il livello in cui il riciclaggio diventa possibile, persino inevitabile e necessario: si ha la sensazione concreta che sia stato girato tutto, fino alla morte»[1]. Parlando di Chris Petit non si sa bene quale definizione utilizzare, forse quella che Serafino Murri ci suggerisce[2], «cineasta underground», per quanto molto inquadrata nella sua volontà di alternativismo, resta valida. Petit, comunque, cineasta lo è fino ad un certo punto, visto che la maggior parte della sua produzione nasce nell'ambito televisivo, ambito di sconcertante nullità e banalità, da lui stravolto e ribaltato, soprattutto in *Dead Tv* (1999), collage di immagini televisive distorte, mutilate e sezionate, autopsia di un corpo morto.
Petit e la sua produzione si muovono in una sottile zona di confine tra la fiction e la non-fiction. Molti dei suoi lavori migliori, realizzati con lo scrittore Ian Sinclair, si propongono come formato documentario/reportage e narrano vite ed eventi di pura invenzione. *The Falconer* (1997) narra vita e morte di Peter Lorrimer Whitehead, regista sciamano degli anni Sessanta, proponendosi, sin dalla prima inquadratura, come il sottotitolo esplicita, come un film «nel quale niente vale la pena di essere preso sul serio». Stessa cosa dicasi per *The Cardinale and the Corpse* (1992), bizzarra indagine condotta per i più reconditi angoli di una Londra sconosciuta, alla ricerca di un libro introvabile, attraverso tutti quei personaggi *borderline* che costituiscono lo sconosciuto ed eccentrico esercito dei cacciatori di libri.
Quest'ultimo lavoro rappresenta la prima collaborazione di Petit con Sinclair e vede affacciarsi, nelle vere/false interviste, personaggi più o meno noti della scena culturale inglese, tra cui lo sceneggiatore di fumetti Alan Moore. Moore interpreta per Petit il ruolo di un fanatico studioso della Londra massonica e dei suoi misteri, ruolo che si tinge di romanzato ma che nasce da una reale competenza dello stesso Moore che, per stendere la sceneggiatura di quel capolavoro dei fumetti che è *From Hell* (Moore-Campbell, Kitchen Sink Press 1991), ha condotto un'accurata indagine sulle zone frequentate dalla massoneria nella Londra di Jack lo Squartatore e da questa considerate capaci di magiche influenze e onorate con riti poco ortodossi. La documentazione in questione è riportata fedelmente nelle pagine di appendice di *From Hell* e Petit sembra utilizzare la collaborazione di Moore proprio alla luce di una tale conoscenza.
Finzione e realtà si mescolano, si incontrano nella produzione di Petit, il quale fa del video una tavola in cui parole e frasi si sovrappongono. Per rendere ancora più interessante e nobilitato il risultato di questa commistione, Petit si rivolge ad un altro celebre personaggio della scena culturale underground londinese, anche questa volta legato al mondo dei fumetti: il disegnatore Dave McKean.
Celeberrimo creatore delle serie Vertigo DC Comics *Sandman* e *Death*, McKean interviene con il suo *lettering* grafico particolarissimo sulle immagini di *The Falconer* e *Asylum* (2000): caos di immagini televisive incentrato su una paradossale vicenda fiction relativa ad un virus che avrebbe distrutto le rappresentazioni televisive stesse. Petit usa i materiali della presunta distruzione per raccontare la distruzione stessa, esattamente come utilizza Channel Four e i suoi fondi per raccontare, in televisione, la morte della televisione.
Quasi interamente legato al produttore

Incontri - anteprimaannozero 2001

Blaine L. Reininger dei Tuxedomoon

Bad Company

più illuminato della Gran Bretagna (Keith Griffiths della Koninck, lo stesso dei Quay Brothers), Petit si propone come un creatore di immagini all'avanguardia, a metà strada tra il cinema e la televisione, tra la venerazione per la pellicola e le sue possibili manipolazioni, optando anche per la leggerezza e velocità del video digitale: «Alla pellicola possono essere attribuite proprietà alchemiche, pur dipendendo da un processo meccanico, la pellicola ha una potenzialità luminosa che il nastro non ha e che ricorda la pittura [...] ma il video è più veloce, più uniforme, più regolare, pronto per giocarci...»[3].
Tra video, cinema e, soprattutto, televisione, Petit produttore di immagini regala al cinema e ai suoi protagonisti testimonianze di rara bellezza e passione, come l'omaggio al critico cinematografico americano Manny Farber, *Negative Space* (1999), o il profilo dello sceneggiatore Rudy Wurlitzer (*Rudy Wurlitzer*, 1994) o ancora il saggio su Ballard (*J. G. Ballard*, 1990), interamente elaborato a partire dai suoi romanzi e dai relativi adattamenti cinematografici, con una lunga intervista a David Cronenberg durante un suo primo approccio al romanzo *Crash*.

Passioni: *Distance* di Kore-eda Hirokazu

Nel momento stesso in cui viviamo, cresciamo in noi la morte. Ma questa è solo parte della verità che dobbiamo imparare[4]

La retrospettiva principale di Pesaro 2001 era incentrata sul "Cinema Giapponese d'Oggi", con una quindicina di titoli cui se ne aggiungevano otto dell'area "Film Sperimentali dall'Image Forum" e due esemplificativi della sezione Pink Eiga, ovvero soft-core. Parlare di tutta la produzione visionata equivale a parlare di niente, parlare di *Distance* di Kore-eda Hirokazu (2001) equivale a raccontare come ci è apparso il Giappone narrato dai giapponesi, in ognuno dei film visti.
Kore-eda, nato a Tokio nel 1962, laureato all'Università di Waseda è, oltre che regista, romanziere. Al suo attivo tre libri, tra cui la novellizzazione del suo film *Afterlife* (1998). *Distance* è il suo terzo lungometraggio, il terzo incentrato sul lutto e sulla sua elaborazione.
La vicenda che offre lo spunto al film è un fatto di cronaca che vide, alcuni anni fa, i membri di una setta religiosa avvelenare le acque di un fiume, secondo una strategia di annientamento, che si concluse subito dopo con il suicidio di massa. Anni dopo, in occasione dell'anniversario della morte, parenti, amici ed un unico sopravvissuto fuggito prima del suicidio collettivo, si ritrovano nel bosco dove si trovava il tempio della setta, per una commemorazione. Qualcuno ruba la macchina con cui il gruppo si è recato nella località, molto isolata, e l'unica soluzione è dormire una notte nella casa/tempio, tutti insieme con i propri ricordi. Lentamente ognuno riporta alla propria memoria i volti e le parole del parente, marito o amico morto nella setta, le convinzioni che lo avevano spinto al ritiro, al ritorno ad una vita priva di ogni comfort, alla rinuncia ad ogni relazione lavorativa o affettiva, persino alla rinuncia dei figli. L'attenzione principale è rivolta all'unico superstite, afflitto dal senso di colpa per non essere riuscito ad impedire la morte dei compagni, accusato dai parenti di non averlo fatto. Alla fine, la notte passa, e il mattino riconduce ognuno dei membri del gruppo alla società. L'isolamento forzato finisce e i telefoni cellulari ricominciano a squillare, la radio nei locali riempie imbarazzanti silenzi e tutto torna come prima. Solo uno degli uomini torna indietro, dopo che un particolare ha rivelato che forse non si tratta di chi ha detto di essere. Sulla banchina del lago vicino alla casa appicca un incendio, estremo gesto di purificazione della propria coscienza di figlio, forse, del capo della setta.
Quasi interamente girato con la macchina a spalla nella volontà di restituire l'idea di un'indagine sulle coscienze, il film è dominato da un sonoro che fa corrispondere le voci ai sussurri di un confessionale, dove il silenzio è la condanna alla memoria, imbarazzante condizione del personaggio e dello spettatore, che non può sfuggire all'esplosione di rimorso che gli assordanti silenzi dèl bosco provocano nel gruppo.
Il cinema giapponese è ossessionato dalla morte, dal suicidio e dall'infelicità. La distanza è la vera unità di misura per le relazioni umane, dove l'incomunicabilità costringe a reclusioni in mondi ossessivi e inalterabili, dove il ritorno ad una dimensione naturale, fatta di verde e vegetazione, appare come l'unico rimedio probabile. Il cinema giapponese o il Giappone? *Distance* potrebbe essere la trasposizione cinematografica di un libro dello scrittore giapponese di culto Haruki Murakami, una specie di *Tokio Blues Norwegian Wood* (1989), un libro che fa del suicidio l'evento scatenante di ogni mutamento e progresso nella vita dei protagonisti.
Anche la fragile Naoko, protagonista del libro, si trova a cercare la salvezza in un centro di accoglienza per persone dal provato equilibrio psicofisico, un centro con ferree regole di spontanea socializzazione, con riti e doveri di ritorno alla natura, madre suprema di ogni possibile riscatto dell'umano. Ma né la setta autorizzata né l'amore di Toru potranno fare niente, i figli del Giappone non possono essere salvati e la morte sarà inevitabile come il dolore.
Da Kore-eda a Murakami l'anatomia del disagio del singolo si fa bandiera di un paese oppresso dal progresso e schiacciato in una competitività che assomiglia ad una selezione di stampo darwiniano. In *Bad Company* di Furuyama Tomoyuki (2001) i ragazzini della scuola del Prof. Kobayashi sono i germi malati della società del futuro, i cuccioli costretti a dimostrare il primato di ognuno sull'altro, compagno o amico che sia, forzati dell'umiliazione reciproca. Proprio loro, forse, torneranno ad avvelenare acque pure, nel vano tentativo di affermare un'individualità non concorrenziale destinata a soccombere.
Tutto questo è *Distance*, splendida parabola para-cronachistica sull'elaborazione del lutto nei confronti della propria morte da parte di un'intera nazione. Il sacrificio della setta sarà stato inutile anche nell'impatto con le coscienze dei familiari: il confronto con il proprio dolore durerà il tempo di una notte e si trasformerà in una nuova proposta di rito da celebrarsi ogni anno ad opera dei presenti. La sofferenza, la sua elaborazione vengono di nuovo codificati nello spazio di una nuova piccola setta di parenti, un po' come le grandi associazioni di elaborazione di problemi sociali, come gli Alcolisti Anonimi, prevedono parallele associazioni che aiutino i parenti e gli amici. Tutto codificato, tutto normalizzato in riti e sette, questa l'anatomia del dolore nel XXI secolo, questa l'anatomia di una delle più grandi potenze del mondo e del suo cinema, di cui *Distance* ci è sembrata bellissima, emblematica e struggente punta di diamante.

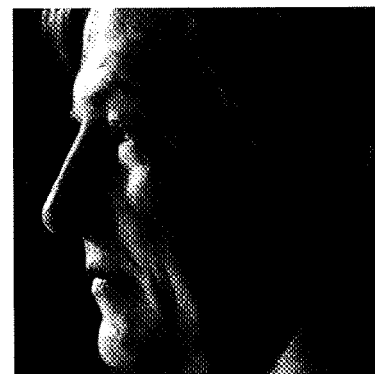
Margherita Chiti

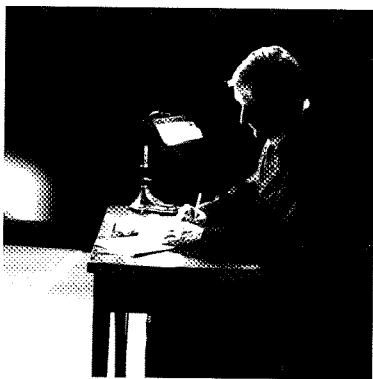
Note

1. Chris Petit, "Pictures by numbers", in Alessandro Borri (a cura di), *Catalogo della XXXVII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Lindau, Torino 2001, p. 196.
2. Serafino Murri, "Chris Petit, anatomie dell'immagine", in *Ibidem*, p. 183.
3. Chris Petit, *op. cit.*, p. 195.
4. Haruki Murakami, *Tokio Blues Norwegian Wood*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 306.

La Storia e la storia: il cinema di Romuald Karmakar

L'indipendenza creativa strenuamente preservata da ogni compromissione mercantile, costituzionalmente incapace di valutazioni estranee ad un progetto d'autore perseguito ed espresso in modi e forme tanto radicali da risultare, per qualcuno, irritanti. Sembra essere questo il *fil rouge* che muove le scelte dei curatori della *kermesse* marchigiana, a conferma di un'intraprendenza propositiva quantomeno insolita nel panorama culturale nostrano. L'edizione 2001 conferma questa attitudine "pionieristica", e arricchisce di un altro prezioso tassello la mappatura del cosiddetto cinema "invisibile", quello disdegnato dalla distribuzione e riservato all'elitaria fruizione festivaliera con la quale, peraltro, intrattiene un rapporto controverso che oscilla tra l'entusiasmo incondizionato, la perplessità e l'aperta ostilità.
Romuald Karmakar, personale scommessa di Giovanni Spagnoletti, è forse il nome più promettente dell'ultima generazione del cinema tedesco, quella che, verso la metà degli anni Ottanta, cercò di riappropriarsi di problematiche – politica, storia, società – che la scomparsa di Fassbinder e la lunga defezione di Kluge costrinsero ad un momentaneo oblio. Proprio in Alexander Kluge Karmakar ha trovato un mentore lungimirante ed entusiasta, oltre che il garante più autorevole del suddetto ricambio generazionale. Ma la gamma dei referenti cinematografici della sua produzione non è circoscrivibile a questa sola discendenza: l'attrazione nei confronti di uomini "intollerabili", difficilmente inquadrabili entro categorie morali o politiche ben definite, trova un termine di paragone immediato nel ribellismo anarcoide e vagamente nichilista che, a cavallo tra i Sessanta e i Settanta, incendiò la produzione dei più audaci *filmakers* indipendenti americani. Non è un caso, allora, che proprio Monte Hellman e John Cassavetes (ma è doveroso includere anche Sam Peckinpah nel novero dei numi tutelari del nostro) siano oggetto di due brevi video interviste giovanili, quasi a voler rivendicare un'altra, non meno problematica, eredità. Tutta la filmografia documentaria di Karmakar è, in effetti, segnata dall'esperienza del cinema diretto che, mentre nel caso limite di *Gallodrome* (1988) diventa oggetto di un preciso omaggio-citazione (il riferimento è al film sui galli da combattimento *Cockfighter* di Monte Hellman, 1974), agisce, in generale,

come matrice ispirativa sul binario tematico e stilistico. *Coup de boule* (1987), ad esempio, altro non è che otto interminabili minuti di violente testate, sferrate contro armadietti di ferro e porte di legno, che trasformano un gruppetto di militari di leva, commilitoni di Karmakar, negli inconsapevoli *performers* di un'impressionante parodia *body art*. Due mediometraggi vanno poi a chiudere, insieme al succitato *Gallodrome*, un'ideale trilogia contrassegnata da un'evidente omogeneità tematica: *Hunde aus Samt und Stahl* (Cani di velluto e acciaio, 1989), un documentario sui pit bull, razza di cani da combattimento molto diffusa in Germania, e *Infight* (Lotta interna, 1994), incursione nel microcosmo pugilistico che alterna alle interviste rilasciate dai *boxeurs* le riprese dei loro estenuanti allenamenti in palestra. Qui la semplice struttura *reportagistica* di *Gallodrome* evolve in una riflessione quanto più possibile trasversale alla violenza, evidenziando i modi e le forme del suo esercizio, in quanto spina al fianco che la Storia ha conficcato nel DNA della Germania: il pessimismo di Karmakar trasfigura la semplice indagine socio-culturale in un costrutto antropologico a posteriori che illumina di potenziale conflittualità ogni aspetto della quotidianità, adulterandone le espressioni più semplici e inoffensive, trasformando le più banali occasioni di socialità forzosa in una potente metafora della segregazione concentrazionaria. Ciò trova espressione compiuta nella filmografia a soggetto, oltre che in *Warheads* (Teste di guerra, 1992), torrenziale documentario (più di tre ore) che narra, in montaggio alternato, "vita e opere" di un legionario e di un mercenario: questa "epica del male", presentata alla Viennale del 1992, scatenò non poche polemiche nell'ambito di una veemente tavola rotonda, e l'accusa di un'eccessiva "simpatia" dell'autore verso i suoi protagonisti non fece che inasprire l'attrito tra Karmakar e vari organismi di promozione cinematografica (cosicché, mentre il primo consolidava la fama di cineasta provocatorio, scomodo, finanche sovversivo, integrando al proprio *modus operandi* la fiera, quasi rabbiosa resistenza alle ostilità e al rifiuto che la sua opera suscitava, i secondi irrigidivano il loro miope ostruzionismo).
La (momentanea?) conversione al cinema narrativo, allora, non è certo il sintomo di una sopraggiunta "disponibilità", bensì la verifica di una concezione globale del cinema come tramite di un progetto teorico che poco si cura dei tradizionali confini di genere e, anzi, impone all'eterogeneità dei soggetti e delle opzioni discorsive di arrendersi ad una continuità sorprendente sul piano concettuale. Così, già in ambito documentaristico sono rintracciabili due opere "ibride" e gravide di anticipazioni circa il "nomadismo" tra le forme filmiche poi sbilanciato in senso più scopertamente narrativo con i più recenti lungometraggi a soggetto. *Eine Freundschaft in Deutschland* (Un gruppo di amici in Germania, 1985), addirittura il primo vero film in Super8 di Karmakar, è un falso documentario che il regista spaccia per un *home movie* realizzato da un amico monacense di Hitler che, improvvisatosi anche narratore fuori campo, ritrae e racconta la vita quotidiana del giovane "Adi" dagli anni Venti al '33, quando decise di trasferirsi a Berlino: il *Führer*, come ogni altro essere umano, è un "omino buffo" alle prese con il più banale tran tran quotidiano: fa il bagno, mangia la minestra, fa una passeggiata, assiste al carnevale, visita l'Oktoberfest. Solo che oggetto/soggetto di queste riprese amatoriali fittizie è lo stesso Karmakar (all'epoca non ancora ventenne), che si limita a rappresentare davanti alla macchina da presa, col massimo scrupolo filologico, una serie di scenette tratte da testimonianze, siano esse semplicemente fotografiche oppure basate su una capillare ricognizione bibliografica, storicamente inoppugnabili. Il credo estetico sotteso all'intera produzione del regista trova una sintesi efficace nella frase che apre il film: «Tutto l'apparato documentario di questo film è reale, e la finzione non è necessariamente fittizia». Infatti, al testo e ai falsi filmati amatoriali d'epoca si interpongono brani documentari che ritraggono le piazze, le strade e i luoghi frequentati da Hitler così come appaiono oggigiorno. Procedimento, questo, affinato in *Der Tyrann von Turin* (Il tiranno di Torino, 1989-1994), dove le immagini della Torino autunnale del 1989 vengono sovrapposte alla lettura di alcuni brani tratti dal carteggio tra Friedrich Nietzsche (che trascorse il biennio 1888-89 nella città piemontese) e sua madre. All'alternanza passato-presente del film precedente subentra qui una simultaneità (tutta giocata sulla sfasatura cronologica inflitta al doppio canale comunicativo audiovisivo) che irrobustisce ulteriormente la sensazione di una sostanziale continuità della Storia, prospettata in una contemporaneità di frammenti bio-topografici di oggi e di ieri: alla luce di questa personalissima illustrazione dell'"eterno ritorno", «le immagini di Karmakar evocano gli spiriti di Hitler e di Nietzsche per farne figure della quotidianità in un mondo della quotidianità»[1].
I tre film a soggetto finora realizzati da Karmakar sviluppano queste posizioni. Si tratta di tre opere contrassegnate da una straordinaria compattezza: all'interno di un'intelaiatura *Kammerspiel*, che prescrive la scrupolosa osservanza delle unità di tempo e di luogo, la visione di Karmakar raggiunge un invidiabile equilibrio tra concentrazione stilistica e intensità emozionale.
Der Totmacher (L'assassino, 1995) forse rimane a tutt'oggi il capolavoro del regista tedesco: Karmakar sintetizza in due ore di pellicola le fasi salienti delle sei settimane di interrogatorio (testualmente riproposto nella sua autenticità sulla base della relazione psichiatrica) cui, nel 1924, il professor Ernst Schultze sottopose Fritz Haarman, reo confesso di ventiquattro efferati omicidi, al fine di accertarne la capacità di intendere e di volere. Questa sorta di anticipazione a posteriori della barbarie nazista è, al contempo, il più eloquente saggio della maturità espressiva di Karmakar: la freddezza clinica di un'indagine burocratica viene accortamente stemperata da un virtuosismo calibrato e funzionale che non recede mai dalla verosimiglianza psicologica ma, anzi, trasfigura l'assunto realistico di partenza in una sconsolata riflessione sulla stupidità del Male. Interamente girato in una stanza, questo film terribile annienta lo spettatore con la potenza di uno stile e di una messa in scena inversamente proporzionale all'economia dei suoi mezzi: il sapiente dosaggio di avvolgenti panoramiche circolari che stringono l'esaminatore e il carnefice in un impossibile abbraccio, la serratissima dialettica di campi e controcampi dei volti riquadrati con sorvegliata partecipazione "espressionista", un lavoro sorprendente sui corpi degli attori (l'immenso Götz George, vero e proprio manuale di fisiognomica) tradiscono una *pietas* che non diventa mai comprensione, né tanto meno complicità. Discorso che prosegue con il mediometraggio *Das Frankfurter Kreutz* (La croce di Francoforte, 1997), spaccato di sofferenza e solitudine metropolitana che, alla vigilia del 2000, costringe un campionario di varia umanità sconfitta dalla vita a cercare un ultimo, furtivo *rendez-vous* presso un semplice chiosco di ristoro. Lo sguardo di Karmakar, che pure rimane concentrato sull'imponente Manfred Zapatka, si apre al ritratto di un microco-

Das Himmler Projekt

Das Frankfurter Kreutz

Der Totmacher

smo afflitto e dolente che prefigura la struttura esplicitamente corale di *Manila* (1999). Qui il regista ripartisce equamente la propria attenzione tra i vari *set* dello psicodramma inscenato da un gruppo di turisti tedeschi condannati ad un'estenuante attesa nella sala d'aspetto dell'aeroporto di Manila. Un banale inconveniente imprime al formalistico contegno di questi borghesi agiati e rispettabili una parossistica accelerazione verso l'esasperazione e l'isteria, fino a ridurli ad una bolgia scalmanata e solidale in quel vero e proprio delirio dei sensi che la patetica rappresentazione del ginepraio delle loro passioni, frustrazioni e ossessioni affratella nell'ultima, interminabile sequenza della cacofonica storpiatura del Nabucco verdiano. Impietosa osservazione di un fallimento, *Manila* è l'approdo di un inconsolabile pessimismo sociale.
Ultimo capitolo di una filmografia che, ci auguriamo, riserverà ancora molte sorprese è il recentissimo *Das Himmler-Projekt*, con l'incrollabile Zapatka impegnato nel titanico *tour de force* stanislavskiano che lo chiama a declamare nella sua integrità (oltre tre ore), sulla base di una registrazione audio dell'epoca, la delirante apologia dell'orrore nazista che Heinrich Himmler, all'epoca ministro degli Interni e Capo delle SS, pronunciò il 4 ottobre 1943, a Poznam, di fronte a novantadue generali del Reich.
Imprevedibile quadratura del cerchio, questa pellicola, che fra l'altro verifica sui tempi lunghi la consistenza delle giovanili contaminazioni linguistiche attuate con i primi corti sperimentali, riafferma la proteiforme creatività del regista, sempre attento a variare il dosaggio di quei parametri che muovono il suo cinema sull'immaginaria traiettoria documentario-fiction.
Ed è proprio l'intenzionale indecidibilità tra opzioni discorsive solo superficialmente conflittuali che, a ben guardare, statuisce la flagrante modernità di Karmakar: da un lato, un realismo suffragato dal sistematico ricorso all'ausilio di una "sceneggiatura" storicamente determinata; dall'altro, un incessante processo di astrazione nell'organizzazione delle immagini e dell'audio. Tra i due, medium imprescindibile, l'attore, «una sonda che, inoltrata nel testo, vi viene lasciata penetrare per indurlo a parlare»[2]. Così, proprio la "costruzione" tanto sfacciatamente ostentata, lungi dal disinnescare la brutale perentorietà del reale con l'apporto di rassicuranti cliché finzionali, ne esalta quegli assoluti (il male, la lotta e la sopraffazione come indelebili punti interrogativi di una fenomenologia del comportamento umano) che trascendono ogni rassicurante contestualità storica per porsi come traguardi da fronteggiare qui ed ora.
Animali e persone tra i più innocui trasformati in feroci macchine da guerra; la tragedia dell'Olocausto preconizzata da un maniaco omicida; lo spettro di Hitler che aleggia beffardo sui cieli di una Germania prossima alla riunificazione. La filmografia di Romuald Karmakar disegna la trasversalità di un dolore che appartiene a tutti, in ogni tempo e in ogni luogo. Complementarietà, allora, diventa la parola d'ordine di questa consapevolezza: di realtà e finzione; di vita e arte; della Storia e della storia.

Giovanni Di Vincenzo

Note

1. Alexander Horwath, "Bang Bang. Incontri con Romuald Karmakar e i suoi film", in *Catalogo della XXXVII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Lindau, Torino 2001, p. 153.
2. *Ibidem*, p. 152.

LVIII Mostra Internazionale d'Arte cinematografica
Venezia, 28 agosto - 8 settembre 2001

Due film "metacinematografici"

Il cinema che cita se stesso, una riflessione sul cinema e sul suo divenire, uno scavalcamento totale della materia narrativo-diegetica per addentrarsi nel territorio del prefilmico. Sono questi i curiosi tratti di originalità che emergono da alcune pellicole proiettate alla LVIII Mostra Internazionale del Cinema di Venezia. Una mostra, quella di quest'anno, che ha probabilmente suscitato più perplessità che consensi unanimi, ma che non si è dimenticata di lasciarci alcune piacevoli sorprese e chicche di autenticità autoriale.
Nella ricca sezione "Nuovi Territori" fanno capolino due pellicole che meritano una trattazione a parte, accomunate proprio dalla caratteristica di sviscerare, in maniera documentaria, ma mai banale e scontata, il mondo del metacinematografico: *Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Cinéastes-où gît votre sourire enfoui?* di Pedro Costa e *O fato completo ou à procura de Alberto* di Ines De Medeiros.
Le immagini di *Sicilia!*, uno degli ultimi lavori dell'infaticabile coppia del cinema Straub-Huillet, sono il preludio al film-documentario e alla materia su cui si snoda il film stesso. Un film sul film, che prende lo spunto per riflettere su cosa sia il cinema e come debba essere un'estetica del cinema ai nostri giorni, ma anche una lezione etica su come il rispetto per il materiale girato crei un prodotto il più possibile coerente con le idee del cineasta. Protagonista del film è la moviola, su di essa sono incentrati gli sforzi della coppia, ed è attraverso la sua mediazione che ci vengono riproposte le immagini di *Sicilia!*: film in bianco e nero girato da Straub nel 1999.
Spezzoni del film che vengono ripetuti all'infinito, a più velocità, avanti e indietro, come per creare l'alchimia del montaggio giusto, un fotogramma piuttosto che il successivo: sono le scelte che gli autori effettuano in un incessante dialogo per sviscerare il senso delle immagini.
La moviola come confine fra due mondi: il filmato e gli autori. Attraverso di essa, più che attraverso altri aspetti del cinema, la personalità dell'autore filtra nel film. Ciò indica come il montaggio sia per alcuni autori la pietra filosofale che tramuta le immagini in cinema "puro". Le figure dei coniugi appaiono sempre in chiaroscuro, nascondendoci le loro fattezze ma facendoci conoscere le loro personalità attraverso un dialogo ironico e incessante e mediante la ripresa del loro lavoro in "divenire". Un film che si svolge su più piani: quello del film che viene svolto, riavvolto, plasmato come materia viva, quello degli autori in sala di montaggio, e quello del pubblico, a cui viene pure assegnato il compito di assemblare il materiale dello schermo.
Un film metacinematografico il cui carattere documentario ripropone la filosofia di Straub sul cinema e ne deposita la concretezza e l'impegno, dalla ripresa diretta dei suoni alla trasparenza "politica" del testo, in cui il cinema e la vita sono uno il frutto dell'altra. Nessun debito quindi con la finzione tipica del cinema postmoderno, e nessuna concessione ad un'idea di cinema "attuale" che si discosti dal percorso intrapreso da Straub, orgogliosamente ancora vicino alla Nouvelle Vague e al cinema politico di Godard.
Tanto carismatica è la figura di Straub, tanto Pedro Costa sparisce volontariamente, in un tributo di adesione alle tematiche del regista franco-tedesco, lasciando il film a chi il cinema lo ha vis-

suto e lo continua a vivere con una coerenza che è di altri tempi. Non c'è in questo cinema alcun riferimento al mercato, al pubblico, al botteghino, alle tendenze e ai compromessi.
Una perla di rara qualità artistica in un mare di oggetti consumistici (anche quello dei festival) da cui siamo attorniati, e che si fa notare appunto per il suo rigore e la sua coerenza stilistica.
Umiltà e devozione per i personaggi-attori, che fondono in loro la doppia valenza della rappresentazione (atto della rappresentazione ed oggetto di essa) e a cui viene lasciato il compito narrativo del documentario, al quale il regista non si sovrappone, mutuando da Straub il gusto per la leggerezza e la verità del cinema.
Leggerezza resa evidente anche dal voler far apparire i due cineasti tramite le loro silhouette (create dal controluce dello studio in cui lavorano) piuttosto che nel volerne rappresentare le fattezze. Così il regista e la montatrice, perdendo fisicità, si incarnano nelle loro idee e nel loro lavoro.
Ma il film è anche documento sul montaggio da cui si traggono utili consigli e riflessioni di carattere squisitamente tecnico e didattico sulla sua pratica ed attuazione. Divertenti battibecchi descrivono i piccoli attriti della copia in fase di taglio della pellicola, e mostrando didatticamente tale attività si evidenziano le problematiche del montaggio in cui l'uso delle forbici è l'ultimo dei gesti del montatore, gesto che viene espresso con un dolore necessario, come quello di un artista costretto a mutilare la sua opera.
Nella stessa direzione muove anche il film della De Medeiros, guarda caso collaboratrice in passato proprio di Pedro Costa. Il suo primo lungometraggio si spinge proprio sul terreno del documentario cinematografico, abbracciando così l'ambiziosa scelta di mettere in scena uno dei momenti più delicati della realizzazione filmica: quello del casting.
La giovane regista portoghese, avvalendosi dei collaboratori a lei più stretti, incomincia la faticosa ricerca del personaggio maschile del suo film, Alberto appunto, che la porta fra entusiasmi e paure ad interrogarsi sul proprio lavoro di sceneggiatrice e a domandarsi se, alla fine, sia veramente importante relegare l'umanità e lo spessore caratteriale di una persona alla sottile e inconsistente bidimensionalità di un personaggio nato sulla carta.
La giovane regista portoghese ci accompagna per mano nel mondo del casting, facendoci entrare nelle vite di alcuni ragazzi i quali vengono messi a nudo dalla sua cinepresa con i loro sorrisi imbarazzati, le loro storie di vita vissuta, i loro silenzi in primissimo piano, per regalarci poi alla fine un grande coinvolgimento emotivo quando, fra i tanti aspiranti, appare finalmente il suo Alberto.
Nonostante il tentativo di mantenere l'intero lavoro su un registro obiettivo e distaccato, con l'utilizzo spesso reiterato di una ripresa in digitale, che ha l'intento di riavvicinare tutta l'opera ad una semplice idea di documentario, il film risulta bello, ben girato, toccante e disarmante.
L'originalità del primo lungometraggio della De Medeiros risiede anche nell'uso che esso fa del personaggio di Alice, protagonista femminile del film, che viene ripresa nella sua doppia realtà di donna-attrice e donna-personaggio, struccata ed emozionata la prima, impomatata e freddamente calata nel personaggio la seconda; un modo, questo, per far risaltare il divario fra la dimensione reale e quella della finzione filmica.
Una De Medeiros che si muove leggera e quasi con discrezione nelle diverse inquadrature, quasi assente fisicamente, con esplicito volere di dar largo spazio a tutti i giovani ragazzi che vengono iperscrutati dalla cinepresa e messi a nudo in tutte le loro debolezze, ma che regalano allo spettatore una grande aria di positività e di allegria, come per smorzare il tono di un momento delicatissimo per ogni regista.
Alcune riflessioni sono comunque d'obbligo. Sia Costa che la De Medeiros si arrischiano sul terreno del prefilmico, quasi un omaggio virtuale alla settima arte, ma anche l'espressione della volontà di dare giusta e meritata attenzione al processo del *work in progress* che sta alla base di ogni grande opera cinematografica.
Interessante rilevare la comunanza di questa particolare tematica, affrontata tuttavia in modo molto diverso dai due giovani registi di origine portoghese, che ci porta a considerare come forse il lavoro della realizzazione filmica sia già di per sé una piccola opera d'arte, fatta di un continuo rimettersi in discussione e di una totale abnegazione rispetto alla propria aspirazione di emozionare, commuovere e far gioire.

Livio Gervasio - Francesca Reginato

InDigEnt Project.
La (non) indigenza di *Tape* e *Women in Film*

Un acronimo "allargato" definisce argutamente il progetto di un gruppo di registi, produttori, attori e tecnici: Independent Digital Entertainment, cinema digitale prodotto lontano dalle major di Hollywood. Il festival di Venezia, al di là degli ormai numerosi concorsi, sembra sempre più offrire il meglio di sé nelle sezioni collaterali, in cui si presentano retrospettive, progetti ed omaggi.
Quest'anno ha offerto visibilità ad una possibilità produttiva che è destinata a diventare sempre più popolare ma che è tuttora trattata con parziale sospetto: quella dei film digitali. È opportuno sottolineare che non solo questa produzione è in aumento (quest'anno a Venezia nelle due competizioni principali i film così realizzati erano ben sei su quaranta), ma che anche, e soprattutto, la diffusione e proiezione in digitale sta facendo passi da gigante[1]. Il costo degli appositi proiettori cala velocemente e le sale che ne sono fornite nel mondo sono in costante crescita (sono più di quattrocento in questo momento). Il digitale, sarà bene abituarsi all'idea, non è più usato unicamente nella post-produzione di film in pellicola per creare effetti più o meno speciali (nel 1994 fece scalpore l'utilizzo di queste tecniche per riportare in vita il protagonista de *Il corvo* di Alex Proyas, mentre ora servono per ridisegnare lo *skyline* newyorchese di diversi film), o per produrre contaminazioni tra videogiochi e film come *Final Fantasy*. D'altra parte non lo si deve neanche più considerare solo come l'unica possibilità che un giovane regista ha per realizzare un lungometraggio. Il progresso tecnologico, inoltre, sta riducendo le differenze che ancora si notano sul grande schermo tra la resa digitale e quella della pellicola (si vedano a questo proposito i risultati ottenuti dalle riprese effettuate con telecamere come la CineAlta della Sony che consente 24 frames al secondo e un'altissima definizione).
I molteplici progetti avviati dalla InDigEnt sembrano voler dimostrare tutte le potenzialità del giovane mezzo. La compagnia è nata negli Stati Uniti nell'estate del 1999 con il finanziamento dell'Independent Film Channel[2] (in cambio dei diritti televisivi) sotto la direzione di Gary Winick (regista e produttore), e coinvolgendo ben presto nomi famosi a livello internazionale come Ethan Hawke,

Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Cinéastes-où gît votre sourire enfoni?

Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Cinéastes-où gît votre sourire enfoni?

Ines De Medeiros

che ha debuttato alla regia girando *Chelsea Walls* presentato all'ultimo Festival di Cannes, e Richard Linklater. Erano stati previsti dieci film l'anno con un budget di 100.000 dollari ciascuno ma poi ne sono stati realizzati in numero inferiore (a Venezia abbiamo visto i trailer di quattro titoli). Come è stato raccontato durante la conferenza stampa tenutasi il 31 agosto, i vantaggi di queste produzioni sono numerosi: la troupe è ridotta al minimo perché il mezzo permette la presenza sul set di pochissimi tecnici delle luci e del suono, i costi sono bassissimi (la pellicola dei film è invece ancora molto costosa, e quindi anche rigirare le scene può a volte diventare un problema – al di fuori delle grandi produzioni, ovvio) e si può lavorare con più tranquillità con gli attori, provando e riprovando le scene. Molto tempo, invece, a differenza dei film "tradizionali", viene impiegato nella fase di post-produzione utilizzando il computer, e grosso impegno, date le caratteristiche del mezzo, viene riservato alla stesura della sceneggiatura. Alla conferenza erano presenti tra gli altri: Winick, Bruce Wagner (regista di *Women in Film*), Richard Linklater (*Tape*) e l'attrice Portia De Rossi (celebre per il telefilm *AllyMcBeal* e protagonista di *Women in Film*). Ricordando ai presenti la genesi della loro compagnia, i partecipanti hanno sottolineato una particolarità produttiva davvero notevole e quasi rivoluzionaria per il mercato americano: tutti i tecnici ed artisti coinvolti nei film della InDigEnt ricevono la stessa percentuale dei proventi (tranne il regista che ottiene il 20%) – l'attrice di successo (ad esempio Sigourney Weaver, anche lei coinvolta in un progetto) guadagna come la sua truccatrice. Tra gli ispiratori del tipo di cinema che al gruppo interessa sperimentare si è fatto il nome, spesso dimenticato in patria ed anche qui da noi, di John Cassavetes, precursore di film girati con pochi mezzi, molto "studiati" e incentrati sull'interpretazione degli attori, e si è pure citato *Festen* di Thomas Vinterberg. Si è parlato molto della "diversità" del mezzo digitale, che non deve essere paragonato al cinema in pellicola poiché esistono per ciascuna delle due soluzioni tecniche dei campi di utilizzo differenti in cui raggiungere degli ottimi risultati. In particolar modo Richard Linklater[3] non considera il digitale in grado di poter raccontare determinati generi di storie, ad esempio il western. Girare in digitale, per lui, ha dei limiti oltre che a dei vantaggi, e siamo ancora agli inizi nello sfruttamento e nella comprensione delle potenzialità del nuovo mezzo che facilmente può essere "male interpretato" e di cui si rischia di abusare nel tentativo di produrre film a basso costo sì ma anche di scarsa qualità. *Tape*, il film di Linklater con Uma Thurman, Ethan Hawke e Robert Sean Leonard, ha ben illustrato ciò che sembrano proporsi alla InDigEnt. Girandolo in sei giorni e con un'unica location, Linklater riesce a coinvolgere il pubblico con una storia che parte come una commedia ma che poi sembra aprirsi al dramma. Nell'arco di una serata, in una stanza d'albergo si confrontano i ricordi e i sentimenti di tre ex-compagni di scuola. I dialoghi sono ottimi e uniti a un gran ritmo, a delle notevoli interpretazioni e ad una regia per nulla "teatrale", come potrebbe essere nelle premesse di un simile film, contribuiscono alla riuscita dello stesso. Già presentato al Sundance Film Festival 2001, *Tape* potrebbe tranquillamente circolare nelle sale cinematografiche senza suscitare scalpore perché girato in modo diverso. Più difficile la comprensione e valutazione dell'altro titolo della InDigEnt proiettato a Venezia: *Women in Film* di Bruce Wagner. Una delle protagoniste, Portia De Rossi, ha raccontato dell'estrema libertà che c'era sul set, della straordinaria possibilità di lavorare sul personaggio che ognuna di loro (le altre due attrici erano Beverly D'Angelo e Marianne Jean-Baptiste) ha interpretato, del rapporto del tutto diverso che un attore ha con la telecamera digitale e la troupe (tre persone al massimo in questo caso). Le interpretazioni delle attrici hanno sicuramente goduto dell'ottima atmosfera sul set ma purtroppo il risultato non stato è all'altezza delle aspettative. La storia segue le vicende, o meglio le parole, di tre donne che lavorano a Hollywood nel mondo del cinema. Il film è un lunghissimo monologo a tre (se così si può dire), a tratti disperato e disperante, spesso molto teso anche per il tipo di realtà e problematiche che vengono affrontate. La fiumana di parole finisce per travolgere lo spettatore, perdendone, probabilmente, l'attenzione. Rimane comunque forte l'interesse per una realtà produttiva che in Italia stenta a decollare e che potrebbe portare sul grande schermo sceneggiature di brillanti sconosciuti grazie alla possibilità di realizzare progetti con piccoli finanziamenti che potrebbero giungere da privati illuminati.

Valentina Cordelli

Note

1. A questo proposito, e per altre informazioni relative alla nuova frontiera del digitale al cinema, rimando all'interessantissimo inserto "Rapporti-Cinema" del «Sole-24 ore» del 27 agosto 2001.
2. L'IFC è stato il primo canale via cavo dedicato unicamente al cinema indipendente (americano e non), senza trascurare la trasmissione di documentari, cortometraggi e speciali, tutti relativi alle produzioni lontane dall'Hollywood studio system (l'unica volta che l'ho visto mandava in onda, con mia gioiosa incredulità, *Ladri di saponette* di Maurizio Nichetti). In America trasmette ventiquattro ore al giorno e raggiunge 23 milioni di case.
3. Linklater (Austin, Texas) ha iniziato la sua carriera, abbastanza anomala nel panorama americano, con un Super 8 intitolato *It's Impossible To Learn To Plow By Reading Books*, ha poi proseguito con titoli "alternativi" come *Slacker* e *Dazed and Confused*, per poi ricevere un Orso d'argento a Berlino con *Prima dell'alba* (1995). A Venezia quest'anno presentava anche, in concorso, *Waking Life*, un altro film in digitale ma ben diverso, per realizzazione e finalità, da quelli della InDigEnt.

Il tempo congelato della Storia. A proposito di *Images d'Orient, tourisme vandale*

Come realtà sociale, come luogo geografico e come fonte d'immaginario cinematografico, l'India è stata presente in questa edizione della Mostra soltanto in tre occasioni, anche se poi una di esse è risultata essere quella vincente. Mira Nair con il suo *Monsoon Wedding* ha infatti saputo convincere la giuria del festival presieduta da Moretti ed ha quindi vinto la competizione. Ma la trasfigurazione dell'India in questa kermesse non si è solo compiuta sotto i nostri occhi attraverso gli strumenti della soap opera, del musical e della commedia, che tanto sembrano essere stati congeniali alla regista indiano-newyorchese nel momento in cui si è decisa a raccontare storie di vita vissuta descrivendo gli ambienti *upper class* della contemporanea Nuova Delhi; al contrario, un film come *Asoka* di Santosh Sivan ci ha ricordato, con il suo propendere per la grande avventura attraversata dal melodramma, come sia ancora viva e vegeta una tradizione del cinema indiano di tipo popolare; una tradizione che ha saputo far propri alcuni elementi di colore locale innestandoli a più riprese nel corpo di un'epopea dal vasto respiro narrativo, in cui si condensano ed insieme fluiscono le vicende di una moltitudine di personaggi.
Rispetto ai due casi citati, il lavoro compiuto da Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi mira a descrivere il vasto continente a noi lontano secondo una visuale del tutto particolare, tendente a ritornare sui luoghi della Storia, con le sue ferite ancora non del tutto rimarginate, a partire da un ricco corpus di materiali cinematografici d'epoca prodotti dalla cinepresa del fotografo milanese Luca Comerio. Al pari di molti suoi compatrioti e colleghi europei, che sulle tracce degli operatori Lumière si erano spinti al di là delle Colonne d'Ercole del visibile e del raccontabile per andare alla ricerca di immagini esotiche in territori poco familiari ai primi visitatori delle proiezioni del *cinematografo*, Comerio aveva trovato il suo *mondo niovo* da riportare in patria in India, andando a documentare, prima al debutto del nuovo secolo e poi alla fine degli anni Venti, la vita quotidiana condotta dalle classi agiate occidentali nei principali centri coloniali indiani.
Images d'Orient, tourisme vandale è partito proprio da qui, da una serie di frammenti di bobine al nitrato girati da

questo cineoperatore fra il 1928 e il 1929. Vi si vedono, secondo una iconografia coloniale ormai sedimentata nella memoria del Novecento, ricchi italiani che si atteggiano a *gentlemen* inglesi nel tentativo di rendere naturale il loro stare a diretto contatto con popolazioni delle quali si comprendono a stento le motivazioni della loro insicurezza di fronte alla presenza opprimente e soffocante dell'altro. Ma l'assunto enunciazionale originale che sta alla base di questi testi viene, nella sua sostanza, istruttivamente spostato di trecentosessanta gradi e devitalizzato da tutte le sue valenze e significazioni razziste. *Images d'Orient, tourisme vandale* chiede infatti al suo interlocutore di essere inteso attraverso una prospettiva non più «documentarisante», ovverosia «capace di inscrivere tutto il film nel documento»[1], invitando chi vi presterà uno sguardo a leggere il meticoloso lavoro compiuto sulle immagini, sui suoni e sui colori alla stregua di una operazione destrutturante, che implica una precisa presa di posizione di tipo etico. In altre parole, il parossismo dell'ego coloniale italiano, che è radice forse inconsapevole dei materiali *nonfiction* di Comerio[2], viene portato a viva luce dalla presenza di una serie di atti manipolatori impegnati ad intervenire sul tempo diegetico dell'azione, a circoscrivere ed a fissare con lo scandaglio della lente digitale atteggiamenti e comportamenti dei nostri primi turisti in terra indiana. Così, ad esempio, le sequenze che descrivono l'arrivo via mare in piroscafo dei nostri connazionali sulle coste del continente, che si soffermano sui saliscendi dei pochi privilegiati passeggeri dalle lussuose auto di rappresentanza, danno conto delle peregrinazioni compiute dai nostri visitatori al palazzo del maraja, spiano questi ultimi nei momenti di relax all'interno dello spazio protetto dei lindi giardini antistanti le loro ricche dimore, fra una battuta di caccia alla tigre e una passeggiata sul dorso di un elefante, vengono presentate all'interno di un *continuum* visivo e auditivo costantemente segnato da riverberi sonori avvolgenti, i quali, congiuntamente ad una forte dilatazione del tempo di proiezione convenzionale, fino al limite dello sfarfallio, mirano a congelare lo scorrere della Storia in attimi assai densi di significato. Allo stesso modo, la consapevole messa in mostra di porzioni ricavate dalle scomposizioni e dai ritagli operati sulla superficie dei singoli fotogrammi positivi originali, resa possibile da un raffinato utilizzo di tecnologie di tipo digitale, porta in primo piano, isolandoli progressivamente dal loro contesto, particolari visivi solo apparentemente privi di valore evenemenziale. La mano di un uomo che impugna il suo bastone da passeggio, quella di una donna che sposta le pieghe del proprio vestito, il volto divertito di un anziano signore scelto fra i molti partecipanti ad un *cocktail* all'aperto sono solo alcuni esempi che si potrebbero citare tramite cui l'occhio impietoso dei due artisti-cineasti ha inteso scandagliare la condotta di questi primi rappresentanti di un turismo borghese elitario che di lì a pochi decenni assumerà caratteristiche di massa.

Con questa straordinaria opera, presentata a Venezia in modo un po' defilato, prosegue dunque il lavoro di scavo nella memoria del Novecento portato avanti da Gianikian e Ricci Lucchi attraverso il recupero di materiali cinematografici da riplasmare e da riutilizzare secondo la processualità tipica del *ready made*, al «fine di permettre aux images de démonter le discours du pouvoir et déployer leur potentiel lyrique»[3].

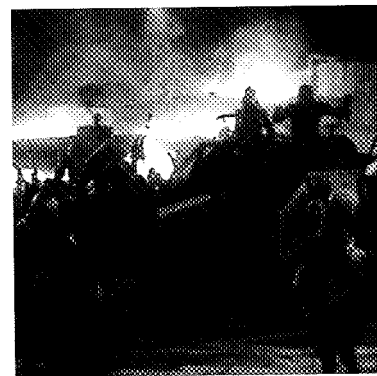
Enrico Biasin

Note

1. Roger Odin, "Film documentaire, lecture documentarisante", in AA. VV., *Cinémas et realités*, Cierec, Saint-Etienne 1984, p. 264.
2. Queste immagini indiane di Comerio, per il loro carattere ad un tempo ingenuo e partecipe e per la loro diretta discendenza da modelli di rappresentazione che fanno capo al vedutismo cinematografico di marca Lumière, si prestano ad essere interpretate più con le categorie della *mentalità* che con quelle del *realismo*. Sono, per parafrasare quanto osserva Marco Bertozzi a proposito delle vedute prodotte più di vent'anni prima dalla casa dei due fratelli di Lione, il risultato «di un sentire comune, di un sentire *veduto* in cui la trina di molteplici appartenenze – classe, censo, nazione, storia – si avvale della tensione visiva generata dalla continuità e dalla regolarità del movimento. La *vue cinématographique* [...] è innanzitutto la veduta (immaginaria) di un mondo sul mondo, il riconoscimento del sé attraverso la scelta di uno sguardo ritenuto oggettivo» (Marco Bertozzi, *Il pantheon, l'"inventore" e la veduta*, in «Fotogenia», n. 3, 1997, pp. 42-43).
3. Dal pressbook del film.

John Carpenter's Ghosts of Mars: torna il male in soggettiva

Un treno futuristico arriva a destinazione in una base marziana: a bordo soltanto una splendida donna (Natasha Henstridge), ammanettata e sotto stupefacenti. Le autorità del matriarcato che regge la colonia planetaria avviano un'istruttoria per scoprire cosa sia successo durante la missione di prelevamento del detenuto James "Desolation" Williams (Ice Cube) dalla prigione di Shining Canyon, e interrogano a questo proposito l'unica superstite, il tenente Melanie Ballard, la donna del treno. Di qui inizia un lungo *flashback*, e con esso entriamo nel vivo del nuovo film di John Carpenter, quel *Fantasmi da Marte* che nel titolo originale, come il precedente *Vampires*, include il nome del suo autore. Un privilegio che il regista si è guadagnato insieme all'affetto di migliaia di ammiratori, grazie ad una cinematografia contrassegnata da una coerenza stilistica ed un rigore etico invidiabili. Nei primi anni Ottanta Olivier Assayas, il regista francese che un quarto di secolo dopo stava percorrendo il cammino di molti dei protagonisti della Nouvelle Vague, passando dalle pagine dei «Cahiers du cinéma» alla regia cinematografica, trovò in Carpenter, all'epoca dei suoi primi capolavori, quali *Distretto 13 le Brigate della Morte* (*Assault on Precinct 13*, 1976) e *Fog* (*The Fog*, 1980), il suo Howard Hawks, diventando per un po' carpenteriano-depalmiano laddove altri erano stati hawksiani-hitchockiani. In questa storia ciclica del cinema postmoderno il paragone con il maestro del cinema classico hollywoodiano, confermato dallo stesso Carpenter, è importante. Non solo ogni film del regista nasconde sotto le sembianze orrorifiche o fantascientifiche dell'ambientazione la struttura del western, ma lo stesso *Distretto 13*, primo film professionale diretto dal cineasta dopo lo studentesco *Dark Star* (Id, 1974), è un remake aggiornato di *Un dollaro d'onore* (*Rio Bravo*, 1950), uno dei tre western diretti da Howard Hawks, e da questo stesso film Carpenter trae delle costanti narrative che sembra di poter scorgere in ogni sua opera. In *Fantasmi da Marte* il modello western, ma soprattutto quello hawksiano di *Un dollaro d'onore*, è quantomeno ingigantito. La cittadina marziana, che i protagonisti trovano inaspettatamente deserta, ricalca mattone per mattone i modelli cui si ispira: una main street costituita da due file di alti edifici (non mancherà di essere

John Carpenter's Ghosts of Mars

John Carpenter's Ghosts of Mars

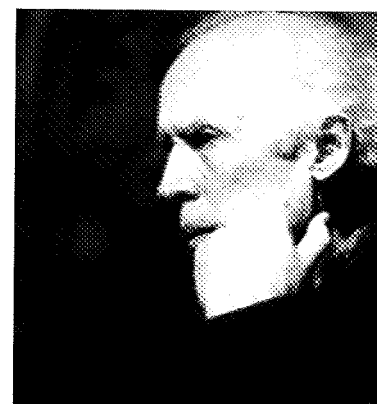
scenario per un agguato), il saloon (che in versione futuristica diviene il "Circolo"), una prigione, con tanto di guardiola e cella comunicanti. Fuori, la ferrovia e la miniera. La situazione che si trovano di fronte i personaggi ricalca quelle tipiche della filmografia del regista, al punto da fornirne un campionario: il primo incontro con i degradati abitatori di Shining Canyon ci mostra un gruppo di selvaggi cacciatori di teste, come i reclusi di *1997: Fuga da New York* (*Escape from New York*, 1981), che si rivelano essere poi posseduti da un'entità aliena come succedeva in *La Cosa* (*The Thing*, 1982); presto questi demoni futuristici organizzano un assedio, come i barboni di *Il Signore del Male* (*Prince of Darkness*, 1987). Scopriamo poi che gli spiriti possessori, i fantasmi di Marte, appunto, sono stati liberati inavvertitamente e che perseguitano gli umani per vendicarsi di una colpa atavica, la colonizzazione del pianeta, iniziata decine d'anni prima e di cui gli attuali abitanti sono i prosecutori; come in *Fog*, nel quale gli spettri dei pirati assediano la cittadina costruita un secolo prima sulla baia dove erano stati uccisi con l'inganno e derubati dai rispettabili progenitori degli attuali cittadini. Ancora una volta si giunge alla contrapposizione tra due civiltà delle quali una ha oppresso l'altra, che a sua volta non è moralmente migliore, come succedeva nella contrapposizione tra detenuti-terzomondisti e carcerieri-statunitensi in *Fuga da Los Angeles*, o più recentemente nella lotta tra le milizie vaticane e i vampiri da loro stessi creati di *Vampires* (*John Carpenter's Vampires*, 1997). Il cineasta ripropone dunque in *Ghosts of Mars* la struttura base del suo cinema, ma questa volta in una forma che, più postmoderna che mai, non solo rilegge il western classico, ma assomma la propria passata filmografia in una pellicola che si presenta come possibile remake del suo primo capolavoro: *Distretto 13*. Un'operazione simile era stata condotta nel 1996 con *Fuga da Los Angeles* (*Escape from L.A.*, 1996): John Carpenter da sempre costruisce sulla formula base dei suoi film una serie di elementi che rimandano metaforicamente ad inquietudini o situazioni presenti, fino ad arrivare all'esplicita satira politica del neocapitalismo figlio della deregulation reaganiana in *Essi Vivono* (*They Live*, 1988), uno dei suoi film più programmatici; l'idea di costruire il seguito di *1997: Fuga da New York* come un remake quasi identico all'originale permetteva di far trasparire che cosa fosse cambiato negli ultimi tempi e quanto i pericoli inquietanti nel 1981 si fossero trasformati, quindici anni dopo, in coloratissima, grottesca ma non meno terrificante cialtroneria. L'operazione *Fantasmi da Marte* non sembra però offrire le stesse possibilità: si ha l'impressione di fermarsi ad un omaggio al proprio passato e al proprio immaginario, e Shining Canyon diventa angusta, fatica a mostrarci distintamente cosa sia successo dall'ultima volta che abbiamo visto un luogo simile, che riconosciamo nel quartiere di Los Angeles in cui lo sfortunato distretto era rimasto l'unico baluardo della legge. Difficilmente i fantasmi alla Marylin Manson aggiungono qualcosa alle schiere del male della filmografia del regista; sembrano riproporre schemi già usati anche nell'idea della possessione in soggettiva dello spettro, figura che Carpenter aveva usato in maniera ben più pregnante, come nell'assassinio di apertura di *Halloween la Notte delle Streghe* (*Halloween*, 1978), nelle visioni della ragazza di *Vampires*, negli occhiali rivelatori della realtà del male in *Essi vivono*, e infine negli incubi-trasmissioni di *Il signore del male*. Anche i personaggi principali poco aggiungono alle figure tipiche del regista, se non che Ice Cube, nella fuga finale del detenuto Williams, ci offre un riscatto ideale del Napoleon "Leon" Wilson, il personaggio di *Distretto 13* sul quale è modellato, e che, terminata la festa, era finito ugualmente sulla sedia elettrica.
Che rimane? Tante intuizioni che sarebbe stato bello vedere più sviluppate, come la dipendenza della protagonista da una pillola sintetica che, in un "viaggio" alla Peter Fonda, diviene salvezza dagli spiriti invasori, ma anche veicolo di conoscenza del loro mondo; o l'idea del Matriarcato che, dopo la teocrazia di *Fuga da Los Angeles* e il Vaticano di *Vampires*, prosegue la serie di totalitarismi che il regista sta stupendamente illustrando nei suoi ultimi film. Un altro tema, quello della repressione sessuale, uno dei fili conduttori dell'opera del regista, arriva però a spunti particolarmente interessanti: già in *Halloween* l'assassino Michael Myers, come è noto, "puniva" la sessualità adolescenziale di chi gli capitava a tiro, e in *Fog* l'unico momento di intimità sessuale tra Tom Atkins e Jamie Lee Curtis veniva interrotta dagli spettri. Solo negli anni Ottanta i personaggi di Carpenter sembrano poter aspirare ad un minimo di vita sessual-sentimentale, ma la repressione emotiva e soprattutto sessuale torna alla fine degli anni Novanta, fino a divenire negli ultimi tre film uno degli elementi più interessanti, anche perché non è più messa in opera necessariamente dalle forze del male. In *Fantasmi da Marte* la protagonista, Melanie Ballard, riceve ripetute *avances* dal suo sottoposto maschile Jericho (Jason Statham). Il rapporto tra i due sembra volgere, dopo le iniziali resistenze della donna, verso un'intesa sessuale, che viene però interrotta prima di poter essere consumata non tanto da un attacco dei fantasmi, quanto del comportamento nevrotico del cadetto Bashira (Clea Duvall), che comincia a sparare a un prigioniero posseduto mettendo in serio pericolo il tenente. Da lì fino all'epilogo non ci saranno altre possibilità né interessi erotici tra i personaggi. Nel film precedente, *Vampires*, questa tematica era sviluppata molto più a fondo: non solo, vero e proprio *tòpos* del genere, la violenza dei vampiri si scatenava contro i loro cacciatori dopo una sorta di "orgia" di festeggiamento, ma la repressione era l'elemento chiave nel rapporto che intercorreva fra tre dei personaggi principali, i "buoni" della situazione. Il protagonista Jack Crow (Sam Woods), capo della squadra vaticana di cacciatori, non approva l'interesse amoroso ed erotico che il suo secondo Montoya (Daniel Baldwin) sembra riservare alla bella Katrina (Sheryl Lee), una giovane prostituta che, morsa dai vampiri, si sta trasformando in uno di loro e che viene fatta prigioniera per fare da esca. Montoya si innamora della donna, la lega nuda al letto per poterla guardare. Quando alla fine fugge con lei, agli occhi di Crow passa necessariamente dalla parte del male, perché così facendo diviene volontariamente un vampiro, ma anche perché le vedute del Vaticano sulla "tentazione del male" sembrano condizionare il suo giudizio in merito alla scelta passionale dell'amico. Non si dimentichi che la notte dell'orgia il protagonista aveva rifiutato le offerte mercenarie della stessa Katrina. Questo rapporto tormentato con la sessualità compare legato all'affresco che Carpenter va dipingendo negli ultimi film (almeno da *Fuga da Los Angeles* in poi) di una serie di società repressive che, pur distinte dal Male che viene fronteggiato dall'eroe della situazione, costituiscono una controparte quasi altrettanto sgradevole a suon di divieti e controllo sociale: e allora Snake Plissken, tra gli Stati Uniti che vietano il sesso fuori del matrimonio e l'amato tabacco, oppure la cialtroneria di Cuervo Jones e i suoi, sceglie di azzerare tutto; Jack Crow, il più ambiguo tra i personaggi carpenteriani, per quanto individualista, sposa in gran parte l'etica e le scelte comportamentali dell'istituzione per cui lavora (il Vaticano che l'aveva cresciuto dopo la morte dei genitori), e il suo atteggiamento nei confronti del sesso è già stato illustrato; nel nuovo film Melanie mal sopporta il Matriarcato, che assume i poliziotti con contratti capestro e istituisce una gerarchia nei rapporti uomo-donna contraria ma altrettanto sgradevole a quella della nostra società, e, stufa della Colonia e aspettando di poter tornare sulla terra, inganna il tempo con droghe proibite. Insomma, come ha affermato lo stesso regista alla conferenza stampa del film, dall'alto del suo venerando pessimismo, qualsiasi società, anche quella nata dalle migliori premesse, è destinata a trasformarsi in qualcosa di opprimente. Gli crediamo.
Resta l'amaro in bocca però che gli spunti di riflessione vengano più che altro da momenti marginali di un film che, per quanto possa divertire per l'idea di ingigantire i modelli e le strutture del regista e di esplicitarli fino al parossismo, non lascia molto altro; dispiace anche che l'ultima pellicola di uno dei più geniali costruttori di spazi filmici degli ultimi anni confini l'ultimo lavoro in un set semplicistico, come la via e il fortino in cui si svolge la maggior parte della vicenda, inquadrato genericamente dall'alto, come ad esaltarne l'aspetto di modellino. Si ha un po' il desiderio che dopo questo excursus divertito, ma un po' autocompiaciuto, dentro il proprio immaginario, Carpenter si prenda un po' di vacanza da se stesso, come ha saputo fare più di una volta.

Francesco Di Chiara

La naturalezza e l'artificio:
***L'Anglaise et le Duc* di Eric Rohmer**

Il grande pubblico della LVIII Mostra, pronto ad affrontare il disagio di lunghi appostamenti sul lungomare del Lido per catturare le immagini fugaci di celebrità grandi e piccole, non avrà certo degnato di uno sguardo un ottantenne magro, ossuto, un po' gobbo, dalla bocca larga e dagli occhi vivaci, né si sarà reso conto che quell'individuo dall'aspetto banale e anonimo, agile e sveglio nonostante l'età, era uno dei maggiori registi viventi, e che la sua immagine avrebbe costituito, per le loro macchinette usa-e-getta, una preda assai più rara e preziosa di quella di tanti presunti divi della contemporaneità.
Quell'uomo era Jean-Marie Maurice Schérer, più noto come Eric Rohmer, eccezionalmente presente alla Mostra, a dispetto della sua avversione per le apparizioni pubbliche, per presentare il suo ultimo film, *L'Anglaise et le Duc*, e per ritirare il Leone d'Oro alla Carriera, un premio fortemente voluto dal direttore Alberto Barbera. Oltre al Leone, la mostra di Venezia gli ha dedicato un seminario di studi articolato in due tavole rotonde, *Eric Rohmer cineasta* e *Á propos de "L'Anglaise et le Duc"*; al secondo incontro era presente lo stesso regista, assieme ai principali attori ed artefici del suo ultimo film.
L'Anglaise et le Duc, ambientato nella Parigi della Rivoluzione, appare estraneo ai grandi cicli narrativi in cui si è articolata l'opera rohmeriana, a meno di non ricondurlo ad un piccolo filone storico-letterario di cui costituirebbe il terzo esemplare, dopo *La marchesa von O...* e *Perceval*; ma lo stesso autore, tuttavia, sembra più propenso a considerare questi ed altri suoi film (*L'albero, il sindaco e la mediateca*, e *Incontri a Parigi*) come semplici occasioni per un discorso più libero, meno vincolato ai soggetti psicologici ed amorosi dei cicli maggiori.
Agli altri due film storici *L'Anglaise et le Duc* sembra ulteriormente accomunato dal riferimento rigoroso a un testo letterario: dopo Kleist e Chrétien de Troyes, è ora la volta di un testo autobiografico, *Journal of My Life During the French Revolution*. La sua autrice, Grace Elliott, di antica famiglia scozzese, visse per alcuni anni nella Francia della Rivoluzione dopo aver intessuto una relazione sentimentale con il principe Filippo, Duca d'Orleans, cugino di Luigi XVI e suo avversario politico. La difficile e conflittuale amicizia con l'ex-amante – lui girondino e filo-rivoluzionario, lei nobile per diritto di matrimonio e realista convinta – si sviluppa attorno a cinque episodi narrativi, corrispondenti agli eventi storicamente più significativi negli anni tra il 1790 e il 1793; mentre il duca non riesce a sopravvivere al periodo del Terrore, la Elliott ha la possibilità di salvarsi e di tornare in Inghilterra.
Riguardo alla descrizione cruda e ostile dei rivoluzionari, decisamente "brutti, sporchi e cattivi", Rohmer afferma di non aver voluto fornire una propria interpretazione, ma di essersi semplicemente attenuto al diario della Elliott; il punto di vista adottato è quello dei protagonisti del vicenda, i quali, al di là delle loro differenti opinioni sulla Rivoluzione, sono e restano due esponenti delle classi dominanti.
«Non ho fatto questo film per ragioni politiche; non difendo nessun partito, né realista né anti-realista. Invece mi piacerebbe contribuire ad infondere nel pubblico, giovane o vecchio che sia, la passione per la Storia».
Il problema della ricostruzione di un passato storico è stato qui affrontato da Rohmer in un modo radicalmente diverso da quelli utilizzati in precedenza: mentre *La marchesa von O...* era stato girato in esterni autentici, e *Perceval* tutto in teatro di posa, *L'Anglaise et le Duc* si avvale delle più moderne tecnologie digitali per mettere in scena una straordinaria fusione tra scenografie ricostruite, dipinte, e attori reali.
L'impossibilità di individuare un numero adeguato di *locations* esistenti ha indotto Rohmer a optare per una ricostruzione totale, scenografica, degli esterni: si tratta di trentasette "vedute" realizzate, nell'arco di due anni, da Jean-Baptiste Marot, tenendo conto sia dello stile pittorico dell'epoca che delle esigenze di regia. La loro esecuzione è così abile che anche uno spettatore colto e smaliziato può facilmente scambiarle per autentiche vedute del Settecento; ciò è dovuto, oltre che al talento dello scenografo, a un meticoloso lavoro di ricerca iconografica, durante il quale Marot e Rohmer, aiutati dallo storico Hervé Grandsart, hanno utilizzato quadri, incisioni e carte geografiche dell'epoca per ricostruire l'effettivo aspetto dei luoghi parigini raccontati dal diario di Grace Elliott.
Su questi fondali sono stati sovrapposti, in fase di post-produzione, i cosiddetti "esterni", in realtà ripresi in studio con gli attori davanti a un fondo verde: anche gli ambienti interni e gli arredi sono stati tutti ricostruiti in studio, sotto la direzione di Antoine Fontaine e Jérôme Pouvaret. La direttrice della fotografia, Diane Baratier, ha saputo accordare perfettamente l'illuminazione degli attori con le tonalità calde e ariose delle scenografie dipinte, contribuendo in misura decisiva alla felicità del risultato finale. La tecnica del fondo verde ha accelerato sensibilmente la lavorazione; mentre la fase preparatoria (documentazione, realizzazione delle scenografie, test di ripresa e di montaggio) ha richiesto due anni, sono bastati tre mesi per le riprese vere e proprie, condotte con la troupe ed il metodo abituali, senza alcun ritardo su quanto programmato.
In seguito a molte prove, Rohmer ha individuato nel video, più precisamente nel sistema Digital-Betacam, il supporto più adatto allo scopo, quello che, dopo il lavoro di post-produzione e dopo il trasferimento su pellicola 35 mm, conservava al meglio le qualità pittoriche e luministiche delle riprese. La lieve perdita di definizione propria dei sistemi video paradossalmente arricchisce l'immagine, uniformando l'aspetto degli elementi dipinti e di quelli reali sotto una "patina" comune, aumentando così, se non l'impressione di realtà, almeno l'impressione di *naturalezza*.
Nonostante l'artificialità degli ambienti non sia mai davvero dissimulata, lo spettatore non ne è disturbato, anzi, vi riscopre quella *naturalezza attraverso l'artificio* che costituisce uno dei caratteri principali della poetica di Rohmer; un carattere evidentemente ricercato e voluto, come si desume da alcune dichiarazioni del regista riportate nel press-book del film: "C'è stato bisogno di qualche adeguamento, soprattutto quando la profondità del campo era superiore a quella dello studio [...]. Certo, si tratta di una costrizione; di solito decido sul momento come girare ogni scena, mentre in questo caso sono stato costretto a prevedere in anticipo le modalità di ogni ripresa. Ma l'aspetto interessante sta proprio nel fatto che c'è più verità a lavorare così che se avessi fatto un montaggio di esterni dal vero, che se avessi filmato dei pezzi di casa veri e dei tetti veri da un'angolatura "strana" per riuscire ad evitare le antenne della televisione. Questo non m'interessa: preferisco mostrare l'ambientazione così com'è.
Spesso in studio sento dire: "E adesso bariamo un po'...". Beh, non mi piace affatto barare: preferisco prendere la realtà così com'è, anche se in effetti è una "realtà" che ho prodotto io mediante la scenografia. La verità viene dalla messa in scena e non dal montaggio. Sono fedele, diciamo, all'insegnamento di Bazin –

L'Anglaise et le Duc

L'Anglaise et le Duc

Eric Rohmer

Luce dei miei occhi

L'uomo in più

L'amore probabilmente

anche se lui è stato troppo rigido – sulla profondità di campo e il piano-sequenza. E penso che ricorrere a un artificio estremamente visibile mi dia una maggiore verità»; e ancora, riguardo alla ricostruzione degli interni: «Per me non si tratta di meticolosità, ma di una ricerca di autenticità che sta alla base stessa del film». È quest'effetto di autenticità, artificiale e naturale insieme, che ci fa amare i film di Rohmer.

Aldo Lazzarato

L'Italia a Venezia

Un primo bilancio della selezione convocata a rappresentare il cinema italiano al Lido sembra confortare la sensazione che l'eterogeneità (tematica, stilistica, geografica e generazionale) sia, oggi più che mai, un criterio perseguito con programmatica consapevolezza. I nove film ospitati dalle varie sezioni della *kermesse* hanno, in effetti, delineato un quadro sufficientemente rappresentativo delle molteplici direttrici lungo le quali il nostro cinema verifica una presunta ritrovata vitalità creativa. Inoltre, ed è un fatto tutt'altro che trascurabile, mentre la precedente edizione celebrava la riscossa di alcuni tra i più apprezzati nomi degli ultimi tre lustri (Giordana, Salvatores, Chiesa, Mazzacurati), quella appena conclusa ha privilegiato cineasti giovani, nell'accezione più vasta del termine: in senso cinematografico (Piccioni, Bechis) e propriamente anagrafico (Marra e Sorrentino, esordienti assoluti, assieme a Maderna, alla seconda prova dopo l'apprezzato *Questo è il giardino*, sono tutti nati negli anni Settanta). O anche semplicemente attitudinale, considerando il fatto che della pellicola più coraggiosa e "sperimentale" è responsabile quello che, insieme a Capuano (classe 1945), è il decano del gruppo, Giuseppe Bertolucci, che a cinquantatre anni suonati e con una cospicua filmografia alle spalle ama definirsi un esordiente. *L'amore probabilmente* è un film audace perché ignora, con sublime, impudica leggerezza, l'atavico terrore che inibisce il cinema italiano: quello di sbagliare. Bertolucci ha realizzato un film complesso e ambizioso, generoso e sfrontato, certamente imperfetto e, dunque, costituzionalmente esposto alla critica di un'esercitazione formalistica, ma infiammato da un'autentica passione. Strutturato sulla successione di tre siparietti tematici (Menzogna, Verità, Illusione) scanditi dall'avvicendamento di tre muse ispiratrici del cinema italiano (Melato, Sandrelli, Valli), il film accompagna l'iniziazione artistica e sentimentale di una giovane attrice (Sonia Bergamasco) con entusiastico virtuosismo "modernista": le acrobatiche circonvoluzioni delle apparecchiature digitali incontrano un montaggio sincopato che sperimenta una parossistica moltiplicazione dei punti di vista e degli angoli di ripresa. Senza poi contare il nutrito apparato di citazioni poetiche (Caproni, Valduga, Attilio Bertolucci), il rimpallo tra il set e il fuori campo della vita reale... Si capirà che i presupposti per liquidare la pellicola come un velleitario e pretenzioso bignamino di megalomania narcisista e intellettualoide ci sono tutti. Eppure, ed è ciò che alla fine conta davvero, il film regala momenti di cinema emozionante. Senza considerare il valore "politico" che un'operazione del genere assume nel contesto di un panorama produttivo, quello italiano, riluttante a metabolizzare e promuovere opzioni narrative (o linguistiche) non suffragate da un apprezzabile riscontro commerciale.
Si veda, ad esempio, *Luce dei miei occhi*, ennesima variazione sul tema della solitudine e dell'infelicità metropolitana che Giuseppe Piccioni ha clonato da un filone redditizio e paurosamente inflazionato che trova illustri capiscuola in Soldini, Mazzacurati, Calopresti. Per carità, il film in questione è ben girato, vanta un cast rispettabile e Piccioni è molto abile ad evocare con pochi, essenziali tratti il *mood* dolente e rassegnato che grava sui suoi protagonisti eternamente "fuori dal mondo". Ma il problema, se vogliamo, è proprio questo: l'impressione prevalente è che questa "scuola intimista" cominci a riposare un po' troppo spesso su un prontuario minimalista (fatto di sguardi persi nel vuoto, silenzi antonioniani, cieli plumbei, desolate scenografie industriali e languidi accompagnamenti pianistici) che, se pure ancora vincente sul piano del coinvolgimento emotivo del pubblico, comincia a mostrare la corda e a tradire una cronica, allarmante povertà di idee. Insomma, un film discreto, anche se il sospetto di un'operazione a tavolino è forte. E sostenere che il cinema italiano ha poco da dire ma lo dice bene non mi sembra esattamente un complimento.
Per fortuna che, senza arrivare all'isolazionismo di Tonino De Bernardi (ormai stabilmente domiciliato in quella riserva che si chiama "Nuovi territori" con il nuovo *Fare la vita*), qualcuno che ha trovato una via di fuga intelligente non irrimediabilmente allergica al mercato c'è. Si chiama Paolo Sorrentino, e il suo primo film *L'uomo in più* è, a parere di chi scrive, tra i più originali e convincenti della mostra. Due storie in una, quella di un *crooner* partenopeo cocainomane e sottaniere (Toni Servillo) e quella di un apprezzato calciatore malinconico e vulnerabile (Andrea Renzi), che condividono la medesima parabola discendente che solo a dieci minuti dalla fine del film incrocia i loro destini per un breve, significativo, definitivo istante. Sorrentino personalizza gli spunti kieslowskiani del doppio e dell'incidenza del libero arbitrio nella dialettica tra caso e necessità riadattandoli all'edonismo cannibalesco degli anni Ottanta, e, con il santino di Martin Scorsese in tasca, trasforma una struttura narrativa che sulla carta conserva un'aura un po' troppo austera e cervellotica in un film robusto, appassionante, sincero, vibrante di luci, colori, emozioni. La straordinaria puntualità di una regia che assale e circumnaviga i corpi, i volti, gli ambienti rivela una capacità di controllo e di gestione della messa in scena quasi prodigiosa, trattandosi di un debuttante. E, con tutto il rispetto per il pur bravo Lo Cascio, Toni Servillo truccato da Al Pacino è davvero invincibile.
Su un versante diametralmente opposto si schiera *L'amore imperfetto*, seconda prova di Giovanni Davide Maderna dopo l'applaudito *Questo è il giardino*, presentato due anni fa proprio al Lido (e mai visto in sala). Un film onesto, ma niente di più. Non è neanche un problema di sceneggiatura che, se pure di una complessità da far tremare i polsi, nelle mani giuste (che so, Bellocchio?) poteva anche darci un capolavoro. Maderna sembra trattenuto da una sorta di pudore riverenziale (e in effetti la carne al fuoco è tanta, pure troppa: una giovane coppia alle prese con il dramma di un figlio decerebrato e la problematica decisione della donazione degli organi, l'inquietante notizia del suicidio di un'adolescente che insinua più di un sospetto sull'irreprensibile genitore...), per cui si mantiene sulla difensiva, optando per una messa in scena che è talmente asciutta, raggelata, severa, finanche asettica, da dimostrare fin troppo la preoccupazione di non strafare e di naufragare nell'imperdonabile colpa di mancare di rispetto all'argomento trattato. Solo che una volta scongiurato l'incombente spettro della retorica, il film si arena in una giustapposizione un tantino meccanica e dimostrativa di brevi

quadretti, e la storia non decolla. Tra parentesi, poi, è curioso che dopo tanta prudenza Maderna scelga un accompagnamento musicale (due bellissime e semisconosciute canzoni dei King Crimson tratte da *Discipline*. Sono, per la cronaca, *Matte Kudasai*, sui titoli di testa, e *Elephant Talk*, diegetizzata dalla radio di un bar: cosa già piuttosto strana nel 1980, anno di pubblicazione del disco, figuriamoci oggi) che con la vicenda non c'entra assolutamente nulla. Meglio la "solita" *I Will Survive* di Gloria Gaynor che, "maltrattata" dai Cake, scandisce l'affannosa, rabbiosa resistenza di Antonio Pisapia in *L'uomo in più*.

Discorso a parte per Marco Bechis, che con *Figli/Hijos* prosegue l'impietosa radiografia della tragedia dei *desaparecidos* inaugurata dal precedente, magnifico *Garage Olimpo*. Rispetto al quale il nuovo film rimane leggermente inferiore, pur con tutti i meriti che gli vanno riconosciuti. Intanto, il fatto di avere scelto di osservare il problema da un'angolazione inedita, quella della presa di coscienza di un giovane italiano benestante nel momento in cui una ragazza argentina, con una terribile rivelazione (sarebbe figlio di due oppositori politici trucidati dalla dittatura argentina, espropriato e adottato subito dopo la nascita dagli stessi carnefici), incrina la *routine* ovattata e anestetica nella quale i "genitori" iperprotettivi si premurano di mantenerlo. Se *Garage Olimpo* era Il Male ritratto con l'ineluttabile brutalità del *qui e ora*, *Figli* adegua lo stile al ritmo più disteso della memoria costretta, suo malgrado, a fronteggiare la trasversalità di un orrore che trova insospettabili ripercussioni ad anni e chilometri di distanza. Teso, essenziale, necessario.

Purtroppo, mancano all'appello del sottoscritto due tra i film più apprezzati. Uno è *Luna rossa*, con cui Antonio Capuano (dalla "scuola napoletana" di Martone) immagina l'Orestiade di Eschilo nelle mani di Abel Ferrara. Accostamento tutt'altro che pretestuoso, data l'impressionante contiguità tematica tra i due: colpa, peccato, perdono e, più in generale, la saga mafiosa assunta come potente metafora di una tragedia classica hanno innervato un'intera corrente del cinema americano contemporaneo. L'altro è *Tornando a casa*, opera prima di Vincenzo Marra sulle vicissitudini paradocumentaristiche (tutti gli interpreti sono attori non professionisti che recitano se stessi, ma il film è strutturato da una precisa drammatizzazione) di quattro pescatori meridionali.

Nota a margine per *The Triumph of Love*, libero adattamento di un testo (sorta di divertito *pamphlet* anti illuminista) di Marivaux allestito dalla regista inglese Claire Peploe con la copertura produttiva del consorte Bernardo Bertolucci: un film che vanta il merito di non pretendere mai di sembrare qualcosa di più di quello che è, ossia una satira in costume dall'esplicito impianto teatrale, briosa, elegante, divertente, ben diretta e ben recitata.

A conti fatti, e con il sospetto che i film non ancora visti possano confortare un giudizio più largamente positivo, il cinema italiano esce dignitosamente da Venezia: tra passi falsi, conferme e slanci imprevedibili, l'impressione è che sotto i cieli del Lido le acque si siano mosse.

Giovanni Di Vincenzo

Ritratti

Lo sguardo che ha cambiato il cinema e *Vivere*: con questi due documentari la LVIII Mostra del Cinema di Venezia ha reso omaggio a due maestri del cinema italiano, rispettivamente Michelangelo Antonioni e Vittorio De Sica.

Il primo, dedicato al regista ferrarese ed al suo cinema, è stato diretto da Sandro Lai ed è stato realizzato utilizzando esclusivamente materiale di repertorio, sia televisivo che radiofonico, proveniente dagli archivi delle Teche RAI. Il filmato rientra nel progetto "Il cinema ritrovato" che, nato dalla collaborazione tra Teche RAI e RAI Trade con la consulenza di Tullio Kezich, intende compiere un recupero della memoria e fornire un utile contributo alla conoscenza del cinema del passato riordinando e restaurando il materiale d'archivio. Questo straordinario lavoro di "ricucitura" di interviste, servizi speciali dai set cinematografici, backstage dà vita ad un ritratto di Antonioni in cui il cineasta, notoriamente riluttante a parlare in pubblico in quanto la parola non è la sua forma espressiva, appare particolarmente propenso a raccontarsi. Proprio queste sue dirette testimonianze consentono di comprendere meglio la sua poetica e di godere maggiormente del suo cinema, un cinema senza tempo.

Questo collage di filmati è stato strutturato seguendo un ordine cronologico completo, partendo dai primi documentari e giungendo fino alla lavorazione di *Al di là delle nuvole*. Si ripercorre così la vita dell'artista rivedendolo durante la lavorazione dei film ed ascoltando testimoni d'eccezione come Monica Vitti, Tonino Guerra ed Enrica Antonioni. Tra le tappe fondamentali della carriera vengono ricordati lo scontro con la censura per *I vinti*, l'incontro con Monica Vitti, scelta per doppiare Dorian Gray ne *Il grido*, la delusione per la proiezione a Cannes de *L'avventura*, rifiutata dal pubblico, la scelta del colore a partire da *Deserto rosso*, la vittoria della Palma d'Oro con *Blow-up*, l'esperienza in America, il Leone alla carriera, la malattia, la ripresa dell'attività con *Al di là delle nuvole*, e infine l'Oscar alla carriera. È stata anche inserita una sequenza inedita, piuttosto grottesca, de *L'avventura*, in cui i due protagonisti vengono invitati da un ambulante a partecipare ad un gioco.

Lai in poco meno di un'ora non ci regala un semplice ritratto di Antonioni, ma la sua ansia creativa, la sua coerenza o forse incoerenza, la sua ricerca sul linguaggio estetico e sulle possibilità del cinema, che non vanno obbligatoriamente in una direzione narrativa, anzi spesso sono più vicine a certe istanze della poesia.

Sta invece a metà strada tra il documentario e la messa in scena *Vivere* di Franco Bernini, che ha esordito alla regia nel 1997 con *Le mani forti*. Realtà e finzione si mescolano per dar vita a questo docu-film, definizione più adatta per questo "oggetto" come veniva definito dal suo stesso autore durante le riprese. Marco Paolini ci porta in viaggio a Roma nella tarda primavera del 1944 seguendo le orme di Vittorio De Sica. Mentre la Repubblica di Salò stava trasferendo il cinema italiano a Venezia, il cineasta riuscì a rimanere nella capitale in quanto stava girando un film, *La porta del cielo*, con l'imprimatur del Vaticano ed aveva deciso che l'avrebbe portato a termine solo dopo la Liberazione. Visto il prolungarsi della lavorazione, il regista venne convocato da Goebbels (interpretato da Toni Bertorelli), responsabile della propaganda nel Terzo Reich, il quale era intenzionato a mandarlo nella città lagunare. L'artista si sente in trappola, ripensa a tutte le occasioni che ha avuto per scappare, ma sa che gli Alleati sono alle porte della città e quindi deve prendere ancora un po' di tempo. È un giocatore abituale al tavolo verde, ama il rischio del bluff e così conduce questa partita, forse la più importante della sua vita, in modo straordinario. Il 5 giugno inizia la ritirata tedesca e, dopo aver trasferito il set dalla basilica di San Paolo agli stabilimenti Safa-Palatina, *La porta del cielo* termina in un attimo.

Un abile ed efficace montaggio unisce i filmati dell'Istituto Luce alle parti recitate da Paolini, che non è solo un narratore, ma è anche la voce dei pensieri di De Sica, e, da un certo momento in poi, anche il corpo. *Vivere* racconta della guerra, dell'Italia, dell'arte di arrangiarsi e del far di necessità virtù, e di un uomo che «ha avuto il dono raro di capire il bene e il male, e di trasmetterci quello che sentiva. Ha avuto questo dono perché aveva il gusto del vivere».

Laura Gobbato

Pier Paolo Pasolini e la ragione di un sogno

Fatti in casa. Frammenti di cinema (italiano)

Questa volta, «Risorse Umane» si concede incursioni libere e consapevolmente arbitrarie tra le ultime produzioni del cinema nostrano.
Alcune, soprattutto, ci sono sembrate caratterizzate da un livello insolitamente alto di visibilità, o da rinnovati fenomeni di divismo autoriale ed attoriale.
Memori di serate che, in Italia e oltre il confine, hanno visto i nostri autori pluripremiati, abbiamo voluto dedicare qualche nota, più lungamente meditata, alle ultime realizzazioni di Nanni Moretti e Gabriele Muccino, improbabilmente e ripetutamente accostati da un discorso mediatico di cui raccogliamo la provocazione.
Accanto all'autore non tralasciamo l'attore, e chi riveste entrambi i ruoli, soffermandoci sul percorso artistico di Aldo, Giovanni & Giacomo.
Da ultimo, inauguriamo una rubrica che abbiamo nominato TV Files, *attraverso la quale vorremmo avviare uno sguardo mobile ma costante ai panorami che si delineano nei nostri palinsesti televisivi. E la inauguriamo con un prodotto televisivo per certi versi anomalo, una fiction d'autore firmata da Mario Monicelli (a cui l'ultima edizione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro ha dedicato una retrospettiva) all'età di 85 anni:* Come quando fuori piove.

***L'ultimo bacio* come fenomeno mediatico.**
Bisogni di rappresentazione della generazione dei trentenni

La stagione cinematografica 2000-2001 è stata in qualche modo caratterizzata dall'opera di due registi italiani, come si è potuto evincere dalla cerimonia di premiazione dei David di Donatello. Mentre la presenza di Moretti nelle classifiche dei film più visti e sul palco dei David non è certo una novità, altro discorso merita sicuramente il giovane Gabriele Muccino, che con il suo terzo film, *L'ultimo bacio*, è riuscito a dividere la critica (spesso ingenerosa nei suoi confronti), ma verosimilmente non il pubblico, a giudicare dai formidabili incassi ottenuti.
Non vogliamo parlare in queste brevi righe del *film L'ultimo bacio* ma, piuttosto, del *successo del film L'ultimo bacio*. Un successo per certi versi incredibile e trasversale, che non si evince unicamente dai premi raccolti e dai biglietti d'ingresso strappati, ma che piuttosto traspare dalle maglie del tessuto sociale: il film diventa fenomeno di costume, punto di riferimento per il contesto dei media ogni qual volta ci si occupa del "fenomeno trentenni". Si è creato così una sorta di cortocircuito: dai talk show, dai dati ISTAT, dai sondaggi, dalle rubriche di costume e dai telegiornali, la crisi di maturità dei nuovi trentenni entra in un film di botteghino nostrano, che a sua volta viene preso come riferimento dai talk show, dai sondaggi, dalle rubriche di costume...
Questo bisogno di mettere in scena i problemi sentimentali e di (in)adeguatezza sociale dei nuovi trentenni (con la loro mancanza di responsabilità, il terrore di essere chiusi nel sistema familiare, la domanda reiterata sino ad età venerande «c'è ancora tempo?») viene espresso, da anni, in altri paesi; penso, principalmente, alla nuova letteratura inglese (Hornby su tutti), densa di madri con pargoli sedotte e abbandonate, uomini immaturi piantati in asso da donne in carriera, single rampanti, Peter Pan di tutte le età terrorizzati dal nucleo familiare e da ogni sorta di responsabilità affettiva, il tutto condito da elementi decisamente radicali, tra i quali aborti e tentati suicidi.
In Italia abbiamo probabilmente raggiunto con ritardo questa nuova consapevolezza, o meglio siamo giunti in ritardo a parlarne; ma bisogna ricordare come la "crisi familiare" – dei trentenni o meno – e la voglia di cambiare vita siano state messe in scena da un campione di incassi della scorsa stagione quale *Pane e Tulipani* di Soldini, film più complesso e sfaccettato di quanto possa far trasparire la sua struttura di commedia, nel quale effettivamente una donna di quarant'anni decide che ha ancora tempo per essere felice e per innamorarsi.... e lo fa a scapito del suo nucleo familiare ben consolidato.
Il film di Muccino, tutto sommato, mette in scena la storia più vecchia del mondo, ovvero quel "discorso amoroso" composto da tradimenti, insicurezze e dalla paura di tutto ciò che può sembrare definitivo.
Nulla di particolarmente originale, insomma, ma si direbbe che siano tutti aspetti sottovalutati dalla nostra cinematografia.
La famigerata «generazione dei trentenni» sembra abbia bisogno di vedersi rappresentata oltre che sul piccolo schermo (che cosa è stato il primo *Grande Fratello* se non un gruppo di trentenni con le loro pulsioni ormonali?), anche sul grande schermo, e, per poterla soddisfare, viene richiesto al nostro cinema di assottigliare la distanza che lo separa dalla società messa in scena dalla TV stessa. Ed è infatti la nostra vita quotidiana, com'è filtrata dai media, ad entrare in gioco ne *L'ultimo bacio*, film che sembra staccarsi dagli elementi più tipici della filmografia nazionale per "globalizzarsi", ricercando e ricevendo decisivi apporti dal cinema d'oltreoceano (si è parlato di *Magnolia*, ma anche di *American Beauty*) e d'oltremanica (inizia e si chiude con una riflessione in voce off del protagonista sul senso della sua vita che ricorda molto *Trainspotting*) per restituirci un immaginario non collocabile geograficamente e, quindi, ancorabile ad ogni nazione e ad ogni città[1].
Addirittura, la fantasticheria di Carlo sul suo possibile futuro familiare ricalca non tanto un immaginario nostrano quanto il tipico stereotipo della famiglia da serial tv americano: la casa con giardino, il cane, la macchina familiare ecc.
Le fantasticherie, il "sogno ad occhi aperti", l'apparizione di personaggi come fantasmi atti a rendere visibili i pensieri e desideri del protagonista (affini alla cascata di rose di *American Beauty*) sono sporadiche irruzioni all'interno della diegesi, più ridondanti che stranianti: sembrano far parlare la coscienza del protagonista e rappresentano un allarmante passo verso la visibilità totale dei sentimenti a scapito dello studio psicologico del personaggio.
Per certi versi, dal cinema statunitense deriva anche l'importanza della colonna sonora in vista delle strategie promozionali: si pensi alla canzone scritta *ad hoc* da una cantante popolare come Carmen Consoli, la cui presenza nel film si ricollega al video, girato durante le riprese del film stesso, ad evidenziare il suo essere parte integrante del prodotto *ultimo bacio*.
Comunque, bisogna dare atto a Muccino di aver saputo confezionare un lavoro ben fatto e dal grande valore commerciale (e non è facile), con una sapiente direzione degli attori, alcuni dei quali vengono consegnati su un piatto d'argento alla nostra cinematografia per ruoli futuri.

Stefano Baschiera

Note
1. Non vorrei sbagliare ma credo che questa sia una delle rare stagioni cinematografiche nella quale i film italiani più visti (*Le fate ignoranti*, *La stanza del figlio*) non presentano influenze dialettali. In compenso, presentano tutti Stefano Accorsi nel cast...

Un silenzio inaudito.
Note sulla figura del dolore nel cinema di Nanni Moretti

Perché tutto questo dolore? Io mi devo difendere! [Bianca]

Nella prima parte de *La stanza del figlio*, quella che sta *prima* dell'evento che stravolgerà contemporaneamente il mondo narrato dalla storia e dai personaggi e il tessuto narrativo del racconto, letteralmente frantumandoli, Nanni Moretti dissemina tracce e indizi. Tracce e indizi utili soprattutto, al di là di una loro funzione citazionistica o di autocitazione, a far muovere lo spettatore entro i confini di un mondo noto e familiare; tracce e indizi che lavorano quindi in funzione della riconoscibilità immediata e consapevole dell'universo narrato, suggeriscono percorsi testuali (nel film) e intertestuali (tra e nei film) che lo spettatore riconosce e ama ripercorrere. Si tratta di piccoli oggetti, tratti caratteriali, abitudini dei personaggi, brevi sequenze, che ritornano talvolta nei film di Moretti: il latte macchiato dopo la corsa mattutina, le passioni sportive, la poesia di Carver dedicata ai piedi, la canzone di Conte (cantata dalla Caselli) *Insieme a te non ci sto più*, ascoltata in macchina, a cui la voce di Nanni/Giovanni si sovrappone, seguita da quelle degli altri membri della famiglia...
Si tratta di appigli, facili appigli per muoversi con ancora più naturalezza e accresciuto piacere (quello di individuare e subito *identificare*, con rinnovata soddisfazione della propria capacità interpretativa) in un mondo narrativo conosciuto, "comodo", a cui un po' tutti siamo affezionati. Improvvisamente, con la morte di Andrea, tutto questo mondo viene a mancare. Non c'è una crisi graduale, ravvisabile prima che esploda; semmai, un accelerarsi del ritmo narrativo che è anche un inasprimento, soprattutto in quel montaggio alternato così ben strutturato, che innalza la tensione per culminare nel tragico ricongiungimento degli altri tre personaggi di fronte all'assenza atroce e irrimediabile di Andrea.
A questa frattura interna che spacca il film in due ha accennato apertamente Moretti stesso, quasi a voler rendere ancora più esplicito quel distacco rispetto ai film precedenti già inscritto nel testo stesso. La distanza sta tutta lì, chiaramente decifrabile: distanza che si fonda sulla volontà e sull'urgenza di realizzare, questa volta, un film diverso, che risulta *irriconoscibile* proprio perché improvvisa-

mente, di fronte alla morte, abbandona e nega le tracce di riconoscibilità che recava disseminate nella sua prima parte.
Moretti ha dichiarato più volte la *diversità* de *La stanza del figlio* rispetto alla sua opera precedente, insistendo sulla *diversità* delle modalità secondo le quali il tema del dolore viene affrontato e sviluppato; Moretti ha parlato dell'intenzione di arrivare al centro del dolore senza servirsi di comode scorciatoie, di guardarlo direttamente in faccia, di un film che rimane sospeso nel proprio dolore evitando tutti i richiami all'attualità, definendolo una «biografia delle proprie paure» che lascia, necessariamente, coinvolti, *impregnati*.
Su questa diversità de *La stanza del figlio* vorrei qui cercare di soffermarmi, nel tentativo di meglio delinearla e definirla, di individuare attraverso quali scelte narrative e linguistiche riesca a profilarsi così netta ed evidente.
Il tema del dolore, nell'opera di Moretti, è così frequente e significativo da sembrare ad essa connaturato; e anche quando si attualizza in occorrenze molto specifiche, allude sempre ad una valenza drasticamente più ampia. Alle accuse rivolte a *Sogni d'oro*, Moretti rispondeva: «*Sogni d'oro* non è un film sul cinema e tanto meno sui tormenti di un artista in crisi creativa. Parla d'altro, ma chi ha già deciso in anticipo cosa vedrà non se ne può accorgere. Nel film c'è sofferenza e dolore; ma questo non riguarda il cinema, riguarda la vita»[1].
Così, è possibile vedere le singole forme di manifestazione del dolore nel cinema di Moretti come espressioni (ognuna con una propria identità specifica) di un disagio e di un malessere che coinvolgono l'intera esistenza: così la sofferenza generazionale (di una generazione e tra le generazioni) in *Io sono un autarchico*, *Ecce Bombo* e *La messa è finita*, la sofferenza per la complessità irrisolvibile e spietata dei rapporti umani in *Bianca* e *La messa è finita*, la sofferenza intellettuale per il degrado del cinema e della critica cinematografica, per il degrado del linguaggio e per i suoi abusi (*Sogni d'oro*, *Palombella rossa*, *Caro diario*), il malessere politico (*Palombella rossa*, *Aprile*), persino la sofferenza, quella più personale, del proprio corpo (nell'episodio *Medici* di *Caro diario*). Si badi: nessuna "tipologia" della sofferenza è possibile, e nessun accostamento netto e definito tra certi determinati risvolti della sofferenza e certi determinati film del percorso di Moretti: anzi, ogni film mette in scena il disagio da più angolature, intraprendendo più direzioni possibili, richiamando elementi e figure dei film precedenti per ribadirli, contraddirli, o semplicemente ricordarli ad una memoria troppo fragile ed instabile, quale sembra essere quella dell'epoca in cui viviamo. Perché, lo ripetiamo, il disagio coinvolge la sfera dell'esistenza nella sua interezza. In questo, *La stanza del figlio* non sembra allontanarsi da una tematizzazione sofferta e ossessiva del dolore che da sempre impregna l'opera di Moretti; quello che cambia, piuttosto, è la gravità del dolore, che questa volta sembra raggiungere l'apice, una sorta di punto di non ritorno, nella rappresentazione austera e implacabile del dolore di un padre che sopravvive al proprio figlio.
Non è il *che cosa*, dunque, che rende *La stanza del figlio* tanto diverso, quanto il *come*; non tanto *quale* dolore viene raccontato, ma *come* lo si racconta. Da sempre, Nanni Moretti interpone tra sé e il dolore una serie di filtri nei quali si fonda la possibilità stessa di raccontare il dolore. Filtri che sono diventati, con il tempo, marche linguistiche estremamente riconoscibili della regia di Moretti.
Potremmo, con una certa approssimazione, accorpare procedimenti diversi sotto l'unico termine di *estraniamento comico*, e seguire De Bernardinis quando dice che «il comico non regola forme e modi dei *rapporti* tra i personaggi e l'ambiente, ma si configura unicamente come disperato tentativo di suturare una lacerazione tutta interiore»[2]. Il gag, la parodia, l'ironia come iperbole o come ribaltamento, il ruolo di «mediazione istrionica»[3] e narcisistica che riveste il personaggio di Michele diventano altrettanti strumenti per relativizzare e rovesciare una situazione tragica e drammatica: lo spettatore percepisce tale tragicità, ma il ribaltamento della situazione iniziale attuato dal filtro del "comico", che scardina le aspettative maturate, non può che condurlo a sorridere amaramente, ma anche a ridere gustosamente, di una realtà di cui, in ogni caso, non si perde di vista la tragicità. La rappresentazione del dolore mira in questo modo all'intelligenza, più che all'emozione, e, di conseguenza, alla commozione. Ma il filtro del comico attua il distanziamento anche attraverso l'esibizione del disfunzionamento delle norme (o anche solo delle buone abitudini) del linguaggio e del comportamento sociale. Il disfunzionamento non sta lì a rivelare, per contrasto, un supposto buon funzionamento: piuttosto, rivela soltanto che la supposta "normalità" dei rapporti non è altro che ipocrisia o, nel migliore dei casi, convenzione.
Quello che accade, ne *La stanza del figlio*, è l'abbandono ostinato e consapevole di ogni filtro capace di estraniare dal dolore messo in scena. C'erano stati altrove, nel cinema di Moretti, momenti fugaci, come sospesi, in cui il filtro improvvisamente cadeva. Momenti lontani nel passato, come la scena finale di *Ecce Bombo*, lo sguardo che lega silenziosamente Olga e Michele (De Bernardinis ha parlato di *grado zero* della sofferenza), ma anche momenti più recenti, come il silenzio che cala sulle immagini del luogo dell'assassinio di Pier Paolo Pasolini, nel finale dell'episodio *In vespa* di *Caro diario*. Di queste fugaci messe a nudo del dolore colpisce, in particolare, il silenzio che le circonda: come se, caduto il filtro, non fosse più permesso di parlarne, come se il dolore, rappresentato senza mediazioni che lo tengano distante, reclamasse riserbo e pudore, e una sorta di rispetto che trova proprio nel silenzio la sua espressione più dignitosa e sobria.
Oggi, ne *La stanza del figlio*, si ha come l'impressione che il punto di partenza diventi proprio questo silenzio; che la necessità sia affrontarlo, dargli forma, raccontarlo, riempirlo, forse. Ed è forse per questo che un altro silenzio, ne *La stanza del figlio*, ci ha tanto impressionati. Penso al silenzio della camera ardente, letteralmente e ferocemente trapassato dal rumore lacerante prodotto dall'attrezzo elettrico che avvita le viti che chiuderanno per sempre la bara di Andrea. Un rumore insignificante, banale quanto quello di un normale trapano, che acquista una risonanza e una ferocia inaudite; è sulla possibilità stessa di riempire questo primo silenzio decisivo, e i vuoti e i silenzi interiori che ad esso seguiranno, che il film si costruisce: sulla possibilità, in fondo, di ricomporre i frammenti, di continuare il film (così come devono continuare le vite dei personaggi), di colmare quel silenzio inaudito che la morte lascia dietro di sé, intorno alle persone che sono rimaste vive.

Valentina Re

Note

1. Flavio De Bernardinis, *Nanni Moretti*, Il Castoro, Milano 1998, p. 49.
2. *Ibidem*, p. 42.
3. *Ibidem*, p. 40.

L'ultimo bacio

L'ultimo bacio

L'ultimo bacio

Da *La messa è finita* a *La stanza del figlio.*

Film di figli, film di padri

Nel 1985 Nanni Moretti gira *La messa è finita*, due anni dopo *Bianca*: l'ossessione della solitudine, l'angoscia dell'infelicità e la psicosi della coppia affiatata sono ancora con lui.
Don Giulio torna nella città natale, dopo un lungo trasferimento, s'insedia nella nuova parrocchia di periferia alla quale è stato affidato ma accarezza il sogno di tornare a stare nella casa dei suoi. La casa dell'infanzia, dei giochi, delle merende, della mamma, la casa delle sicurezze e delle certezze è lì, di nuovo ad un passo da lui. Giulio apre la porta della sua camera di adolescente, della sua *stanza di figlio*, tocca i suoi libri, ritrova la pallina che la madre gli aveva comprato durante una gita al mare. Giulio percorre i corridoi della casa della sua felicità, la pallina rimbalza tra gli stipiti e la mano si ferma sulla nuca della madre in un impercettibile gesto d'affetto. Michele Apicella giustiziava, in *Bianca*, chi lo deludeva, chi nulla faceva per la propria felicità che non fosse il commettere errori. Il mondo, in due anni, non è cambiato, «la vita è volgare, non ha senso» dice l'amico Saverio a don Giulio. La vita è volgare: gli amici che sono diventati terroristi ma non hanno il coraggio delle loro azioni, quelli che diventano cattolici per noia, la sorella che vuole abortire, il padre che scappa con una trentenne, uno sconosciuto che scoppia in una manifestazione di inaudita e gratuita violenza per un posto macchina, le coppie che frequentano il corso prematrimoniale con superficialità, tutti deludono il prete Moretti. Ma don Giulio cerca la strada della comprensione, dell'aiuto e dell'ascolto, si piega e si ferisce davanti al dolore altrui fino a capire di non poter far niente. Ma quando Giulio si rende finalmente e irrevocabilmente conto della propria inutilità? Quando e come matura in lui la consapevolezza di non poter aiutare chi non si vuole aiutare? La morte è la risposta, unica fonte di coscienza o di autoanalisi che Moretti sembra conoscere. Il suicidio della madre, dopo l'abbandono del padre, spalanca le porte dell'inammissibile e il lutto porta all'abbandono. Don Giulio celebra il suo ultimo matrimonio e parte verso un paese lontano.
La messa è finita è il film di un figlio davanti alla morte della madre, di un prete davanti al vacillare della fede, di un uomo davanti alla delusione della vita e degli uomini, che sembrano cercarlo solo per sedare le proprie coscienze in fiamme. *La messa è finita* è il personale congedo di Moretti dal suo ruolo di figlio, ruolo che solo la morte del genitore può spezzare definitivamente, recidendo il legame con quell'epoca speciale, felice e deresponsabilizzata dell'essere umano.
Nel 1989, in *Palombella rossa*, Moretti/Apicella è già padre, che corre sconvolto invocando una madre che non tornerà più: «Le merende di maggio e il brodo di pollo quand'ero malato... non torneranno più...».
Sedici anni dopo *La messa è finita*, Moretti gira *La stanza del figlio*, il film di un padre. L'angoscia della solitudine, la psicosi della felicità e l'ossessione della coppia affiatata sono ancora con lui, la morte anche. Paola e Giovanni sono felicemente sposati, hanno due figli belli, bravi e sportivi, Andrea e Irene, hanno una casa in centro città, due professioni interessanti e redditizie, psicanalista lui e editrice lei. Moretti costruisce per i suoi figli quella culla che ha rimpianto nella sua condizione di adulto, la spensieratezza e la sicurezza di quei corridoi dove rimbalzava la pallina dono della madre. Ma la vita continua ad essere volgare e a non avere senso, la vita continua a deludere e la morte continua a chiamare alla prova e, questa volta, Moretti padre perde un figlio. Andrea se ne va, banalmente inghiottito dal mare durante un'immersione, per un guasto del respiratore.
Se *La messa è finita* non provava ad indugiare sul lutto, lasciandolo alla fine di un film che raccontava piuttosto l'indecenza della vita, usandolo piuttosto come detonatore e motivo di una fuga, qui Moretti costruisce l'intero film sul lutto e sul tentativo di uscirne o di trarne qualche insegnamento, in un momento della vita in cui si pensa di non dover più crescere.
Il mondo di Paola e Giovanni s'incrina, come la teiera preferita, come le tazze da caffè, come la credenza di legno e il posacenere, come s'incrinava dopo il pugno rabbioso di Giulio la finestra tra lui e la sorella. La vita si ferma e produce una lunga spaccatura, un urlo profondo e continuato, quello di Paola, mentre Giovanni vaga per i corridoi della casa silente, aprendo porte che non sembrano condurre più a nulla, in un uso spasmodico del carrello che ne fa, per eccellenza, la figura cinematografica del dolore.
Giulio il prete e Giovanni lo psicanalista, il figlio e il padre si ritrovano davanti ad una stanza vuota dove un'adolescenza finita è stata vissuta; Moretti si ritrova ancora davanti ad una vita che è volgare

Bianca

Caro diario

soprattutto nella morte. Don Giulio, prima del congedo dai suoi fedeli, cercava di motivare un mondo povero e vuoto con la cessazione della solitudine, con l'unione delle anime nella coppia. Giovanni, padre laico che perde un figlio, ascolta il prete che parla di senso, di momenti e di scelte superiori e all'uomo incomprensibili, con la rabbia di chi aveva creduto alle proprie convinzioni, inutilmente. La famiglia, la coppia, quell'unica oasi di felicità che don Giulio predicava non è che un castello di sabbia, pronto a dissolversi comunque davanti alla morte. «Nel lutto è il mondo che è diventato povero e vuoto»[1], e povero e vuoto torna il mondo di Paola e Giovanni, che ritrova l'incapacità di manifestare affetto che affliggeva don Giulio davanti al corpo ormai morto della madre: «Ma l'avrai capito, quanto ti volevo bene?».
La messa è finita e *La stanza del figlio* sono due film fortemente speculari, due crudeli atti di coscienza realizzati da due uomini diversi e uguali, un figlio e un padre. Moretti sembra tornare, a sedici anni di distanza, negli stessi luoghi: lo psicanalista padre percorre i corridoi del prete figlio, si chiude nel frastuono di un Luna-Park per non sentire il dolore che lo assale, come Giulio si concentrava sull'ossessiva miscela di luce e rumore del flipper, si siede accanto alla salma del figlio come Giulio aveva fatto con quella della madre. Ma Giovanni non interroga Andrea sul perché se n'è andato, sul come potrà ancora essere felice senza di lui, come faceva Giulio con la madre. Giovanni non pone domande, perché non ci sono risposte, non ce ne saranno mai più. Lo psicanalista Giovanni deve fare i conti con i propri limiti. Giulio, alla fine de *La messa è finita*, si congedava così: «Me ne vado in un posto dove il vento soffia fino a far diventare matti, dove la gente ha bisogno di un amico... perché mi sono reso conto che io, per voi, non posso fare più niente...», ugualmente Giovanni si congeda dai suoi pazienti, la morte ha raso al suolo tutto e il viaggio, di nuovo, sembra una soluzione.
Giovanni e Paola partono in macchina per accompagnare Arianna, un'amica di Andrea, per un breve tratto di strada verso la Francia, ma attraverseranno l'Italia intera, per fermarsi solo al confine. Una lunga notte di viaggio, un gesto che rompa una routine insopportabile, un mare lontano, sulla costa opposta a quella che ha inghiottito Andrea, una passeggiata sulla spiaggia e la voce silenziosa di Brian Eno... «*always waiting to remember why we came...*».
Il prete Giulio lo sapeva e lo diceva alla salma della madre, che la vita non sarebbe tornata indietro, che la sua vita non sarebbe stata più la stessa dopo la sua morte, che era giunta l'età della responsabilità totale. Giovanni lo psicanalista ci prova, a tornare indietro, con il telecomando del lettore cd, con quella corsa ossessiva che si ripete nella sua testa ma che quella domenica mattina ha disertato, per vedere un paziente, lasciando che Andrea andasse all'immersione, ci prova a tornare indietro, per non ammettere che può esserci sempre un dolore più grande, per non ammettere che la vita è ancora volgare e senza senso. Ma poi si lascia andare avanti, verso un viaggio, attraverso una porta che conduca ad un nuovo corridoio, inaspettato, ad una domanda che non ha risposta, ad una risata immotivata... «*Devi sorridermi se puoi, non sarà facile lo sai, si muore un po' per poter vivere*».

Margherita Chiti

Note

1. Sigmund Freud, *Psicologia e metapsicologia*, Newton Compton, Roma 1997, p. 131.

Tre uomini in gamba (per non parlare di Venier)

In ogni stagione cinematografica italiana, da vent'anni a questa parte, a far la parte del leone sono i film dei comici televisivi, che, dati auditel alla mano, sembrano essere l'unico investimento sicuro per la nostra sconsolata industria, la quale, bisogna dirlo, a parte le sorprese stagionali di qualche film più o meno d'autore, che per un fenomeno di passa parola porta a casa un buon risultato, deve la sua sussistenza alla trasmigrazione dal piccolo al grande schermo dei cabarettisti nostrani. Questi non si fanno certo pregare: lontani i tempi in cui Griffith si rammaricava di dover appagare le proprie ambizioni letterarie col compromissorio mezzo cinematografico, da qualche anno a questa parte è diventato quest'ultimo, più che il romanzo nel cassetto, un mezzo di nobilitazione, almeno per chi vive nel piccolo schermo. Così, se per un comico il passaggio teatro-cinema (poi divenuto passaggio teatro-tv-cinema) è qualcosa di abituale fin dagli anni Quaranta, e il buon riscontro di pubblico anche, è l'aura di nobilitazione cinematografica che aveva benedetto Troisi, Benigni e i primi Verdone e Nuti a condizionare l'approccio della nuova ondata dei comici-autori della seconda metà dei Novanta. Il panorama è noto, a partire da chi in teatro e tv ha fatto bene o male gavetta ma ha acquistato notorietà direttamente al cinema (Pieraccioni e l'amico Ceccherini sono usciti dall'anonimato grazie all'esordio con *I laureati* e *Il ciclone*, successi travolgenti, come ognuno ricorda, che riempirono l'ego del primo, investito del titolo di salvatore del cinema, favorendo esternazioni imbarazzanti su nuove ricette per guarire quello nostrano, zittite poi dal progressivo calo dei film successivi), per continuare poi con gli *instant movies* di chi ha avuto una stagione televisiva fortunata (Panariello e il suo *Bagnomaria*, *Amici ahrarara* dei Fichi d'india) o meno eclatante (Chiambretti con *Ogni lasciato è perso*), finendo con professionisti di ambito teatrale e cinematografico che tentano di trasferire più o meno di peso i loro lavori e i loro personaggi in film che scontano le sofferenze del percorso che dall'accozzaglia di sketch vuole approdare ad una forma narrativa compiuta: da Salemme, che traspone le proprie commedie di successo, agli esordi di chi al cinema ha già fatto capolino come attore, magari con buoni risultati (Albanese che dopo le prove abbastanza felici con Mazzacurati e i fratelli Taviani ha debuttato con *Uomo d'acqua dolce*) o di chi tenta di arrivarci magari con un film che ha scritto ma non si sente di dirigere (il gruppo di comici Gialappa's Band con *Tutti gli uomini del deficiente* e Claudio Bisio con *Asini*, diretto da Antonello Grimaldi).

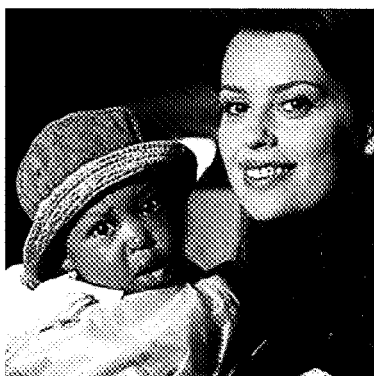
Aldo Giovanni & Giacomo hanno esordito al cinema anch'essi dopo una carriera in ascesa in teatro e televisione, e, se nelle dichiarazioni iniziali l'intento era quello di trasferire gag già sperimentate in altra sede per vedere se potevano funzionare anche al cinema, il susseguirsi dei loro film con *Così è la vita* e *Chiedimi se sono felice* mostra il desiderio di un progetto più ampio.

Punti fissi la collaborazione con gli attori Antonio Catania e Marina Massironi, nel ruolo di donna fatale che nel corso dei film seduce ognuno di loro (praticamente a turno), e la co-regia con Massimo Venier, ex collaboratore della trasmissione *Mai dire gol*. Questo compromesso tra il controllo totale del film e la delega ad un professionista crea un misto tra l'ossessione di protagonismo dei colleghi Panariello o Pieraccioni, e l'abdicazione più timorosa di Bisio e della Gialappa's Band. Dalle interviste non è chiaro quale sia precisamente il ruolo del quarto uomo nella realizzazione dei film, tenendo conto che i soggetti parlano genericamente di lavoro collettivo, senza definire gli apporti individuali; l'idea sembra comunque quella di poter avere un appoggio più tecnico e più concentrato sulle questioni della messa in scena rispetto a quanto si sentano di fare da soli i tre, impegnati a seguire anche la propria recitazione, e di fondere in maniera plausibile il linguaggio delle loro gag e quello del cinema. Conosciamo il problema cruciale del comico televisivo dai tempi di Verdone e Troisi: come riuscire a raggiungere con una certa fluidità i tanto sospirati 90 minuti, quando i piccoli episodi di cui si è abituati ne durano quattro o cinque alla volta? È quindi inevitabile che si possa leggere anche la filmografia del trio comico meneghino-palermitano come la ricerca di una forma film soddisfacente: l'esordio *Tre uomini e una gamba* si presenta come tentativo di costruire una commedia incollando numeri teatrali e televisivi su di un materiale che evidentemente conoscono bene (i road-movie sull'amicizia virile dell'amico Salvatores, specialmente *Marrakesh Express* che viene citato esplicitamente nella sequenza della partita di calcio), e, per quanto piacevole, non è che un primo esperimento costretto all'espediente di ben tre film nel film, contestualizzati come scene oniriche o spettacoli cui assistono i protagonisti; viceversa, la seconda prova del quartetto, *Così è la vita*, tenta già una trama "forte", con tanto di evasioni, rapimenti, fughe e un metafisico finale a sorpresa. La svolta verso temi più impegnativi non si addice al gruppo: il film viaggia veloce senza arrivare a nulla, la cosa più evidente è l'incapacità da una parte di gestire i tempi narrativi, dall'altra di capire cosa inserire nel film al di là degli snodi di base, mentre si tenta di far prevalere i momenti narrativi sulle gag vere e proprie. Con l'ultimo lavoro, *Chiedimi se sono felice*, in cui la storia dell'amicizia tra i tre è raccontata da un Aldo morente stile *Viale del tramonto*, il gruppo dimostra una comprensione maggiore dei problemi dei loro film precedenti: niente più tentazioni di trame mirabolanti che girano poi a vuoto per tutto il tempo, ma una maggiore concentrazione sull'atmosfera e le situazioni. Invece che tentare di modificare i loro personaggi, che per forza di cose avranno tra di loro lo stesso tipo di rapporto collaudato negli spettacoli, hanno cercato di approfondirli. Piuttosto che cercare di uscirne, ne hanno definito i contorni, per meglio svilupparli. L'idea sui cui buona parte del cinema italiano campa ormai da una decina d'anni, quella dei trentenni che vogliono in qualche modo fuggire da una realtà sentita come oppressiva, mediante fughe o un'attività artistica, può diventare qui un canovaccio per una serie di situazioni ed episodi interessanti. Al posto delle solite famiglie opprimenti i tre mettono in scena la più gustosa idea dei lavori atipici che sono costretti a fare per sopravvivere, ovviamente rovesciamenti delle loro aspirazioni attoriali (figurante alla Scala Aldo, manichino in un supermercato Giovanni, doppiatore di porno Giacomo); i tre non reagiscono più con il solito viaggio che li fa conoscere a loro stessi: se il problema rimane sempre quello di una tensione verso qualcos'altro, una vita più libera e migliore, questo può essere rappresentato da qualcosa di un po' più sottile, con l'idea dello spettacolo teatrale. Il parco dei caratteri si allarga, non si ha più il solito schema parenti oppressori vs. vita nova (costituita dalla Massironi), ma si intravede la capacità di gestire una schiera più nutrita di comprimari, anche se in situazioni abbastanza slegate tra loro (l'episodio del ladro, la partita a basket con Antonio Catania, il rapporto con le donne di Aldo). Insomma, la capacità di affrontare un po' meglio i dati di realtà, di gestire il film nella città diurna e notturna, negli interni, nelle passeggiate in bici più che su una generica strada che dovrebbe essere tanto metaforica, favorisce e rende più sensati quegli elementi fantastici che qui vengono ricondotti alle situazioni reali: la trasformazione della camera di Aldo morente in teatro già pronto per la rappresentazione può funzionare proprio perché c'è stata una realtà cui si può contrapporre un momento che ha dei lati onirici, mentre in *Così è la vita* il finale metafisico era in contrasto solo con dei bozzetti. Affinando e migliorando (anche la fotografia, che nell'ultimo film è di un ottimo Catinari, nonché le collaborazioni musicali), i tre producono oggetti di certo piacevoli, e lasciano la speranza di essere pronti per qualcosa di più sostanzioso: gli si augura che di loro si possa parlare non tanto come di qualcosa di meglio e più divertente del peggio circostante, ma come di qualcosa di autentico, personale e nuovo.

Francesco Di Chiara

Chiedimi se sono felice

Chiedimi se sono felice

Come quando fuori piove

Come quando fuori piove

TV Files

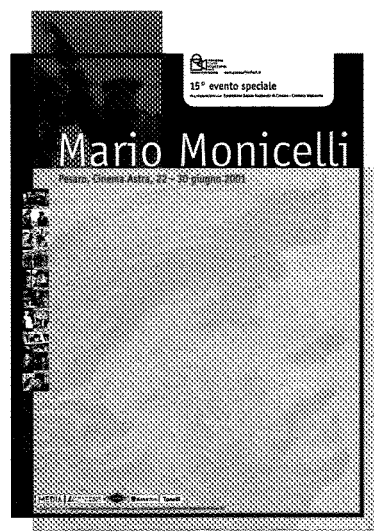
Come quando fuori piove.
Esperienze televisive di Mario Monicelli

Regia: Mario Monicelli
Soggetto e Sceneggiatura: Leo Benvenuti, Suso Cecchi D'Amico, Piero De Bernardi, Mario Monicelli
Fotografia: Stefano Coletta
Montaggio: Bruno Sarandrea
Interpreti: Claudia Pandolfi (Wilma), Stefano Accorsi (Lidio), Omero Antonutti (Ugo), Fabio Bussotti (Piero), Flavio Pistilli (Armando Logher), Franca Valeri (avv. Morè)
Produzione: Silvia D'Amico Bendicò per RAI Fiction
Origine: Italia, 2000
Durata: 168'.
La storia: Cittadella. Lidio deve occuparsi da solo di suo figlio – un neonato di colore avuto da una donna sposata – e vive svolgendo lavori saltuari; l'occasione per cambiare vita gli sfugge di un soffio perdendo il biglietto vincente della lotteria in una mano a Poker. Per Lidio diventa fondamentale tentare di recuperare il biglietto vincente e riconquistare l'amore di Wilma, la vigilessa del paese. Ma le difficoltà sono numerose e per Cittadella si scatena una caccia al biglietto vincente – e al vincitore – senza esclusione di colpi.

A seguito della concorrenza dell'home video prima e dei canali satellitari poi, le emittenti tv "in chiaro" hanno perso gran parte del loro tornaconto in termini di Auditel – e, di conseguenza, di pubblicità – nel proporre il "grande cinema" in prima serata. L'effetto *prima tv* è scemato e ha perso gran parte del suo carattere di traino dell'intero palinsesto serale, e gli investimenti hanno abbandonato il prodotto cinematografico indirizzandosi verso l'acquisto di format di successo per la produzione di quiz, talk show, grandi fratelli e chi più ha più ne metta[1]. Ma a farla da padrone, riuscendo a catalizzare le maggiori attenzioni produttive, è stato certamente il prodotto *fiction*, diventato ben presto il nuovo campo di battaglia per la sfida concorrenziale tra reti pubbliche e private, con un occhio sempre rivolto alle produzioni di successo d'oltreoceano. Ecco quindi, in breve tempo, un incredibile proliferare di medici in famiglia, camici bianchi, marescialli, giornalisti, prelati, avvocati, commesse ed ogni sorta di maestranza umana, messi in scena (mancano solo i "muratori" di *Mai dire goal*...) in un prodotto standard di 50 minuti, reiterato in diverse puntate autoconclusive incentrate sulle vicende di una serie di personaggi facilmente riconoscibili, tanto da creare una continuità tra una puntata e l'altra.
Altro discorso meritano i film per la tv, i quali vanno a prediligere l'unità piuttosto che la serialità nel tentativo di essere il vero sostituto del prodotto cinematografico e sono normalmente presentati dal canale emittente come un evento unico e irripetibile, frutto di un ingente sforzo produttivo. Il *giallo* e il *poliziesco* sono i generi preferiti per questo tipo di prodotti – nella perenne ambizione di emulare il successo della *Piovra* – che ultimamente hanno prediletto i fatti più "neri" della cronaca nazionale (vedi i delitti della Uno bianca).
Come quando fuori piove è stato un caso anomalo nella scorsa stagione televisiva, un tentativo della RAI di far rivivere la tradizione della commedia all'italiana affidando questo compito ad un grande vecchio del nostro cinema quale è Mario Monicelli, che proprio su questo set ha festeggiato i suoi 85 anni. Monicelli torna a dirigere un film per la tv dopo le esperienze del breve *Conoscete veramente mangiafoco?* (1981, con un grande Vittorio Gassman nel ruolo di Mangiafoco) e de *La moglie ingenua e il marito malato* (1989), tratto dal racconto omonimo di Achille Campanile e messo in scena con stilemi decisamente teatrali (girato interamente in un salotto altoborghese, è caratterizzato da un'unità di spazio e tempo che si struttura su un sistema di entrate ed uscite di scena).
Come quando fuori piove si stacca decisamente da queste esperienze: innanzitutto per la durata (ben 168 minuti, da dividere in due puntate, rispetto ai 56 minuti di *La moglie ingenua e il marito malato*) e, in secondo luogo, per l'impegno di Monicelli nel girarlo come se fosse a tutti gli effetti il suo nuovo lungometraggio in pellicola. I risultati sono evidenti: la maggior parte delle riprese sono state effettuate in esterni ed i personaggi non sono incorniciati da stretti primi piani articolati da continui campo e controcampo, mentre l'inquadratura è sempre molto aperta sfruttando totali e campi medi. Inoltre, *Come quando fuori piove* è tratto da una sceneggiatura originale, alla quale Monicelli ha lavorato personalmente con la sua équipe storica, riuscendo nel compito di trasportare i principali temi della cronaca quotidiana nazionale in una realtà provinciale e dialettale, ed ancora una volta denunciando pregi e difetti dell'uomo comune nel nuovo millennio. Ed ecco messi in scena, insieme alla febbre del gioco in tutte le sue forme – dal quiz tv ai sistemoni del superenalotto, fino al più tradizionale gioco di carte – il problema dell'integrazione razziale (l'immigrato clandestino sfruttato sotto il ricatto del permesso di soggiorno, il bambino di colore non battezzato, la prostituta slava), la piaga dell'usura, la disoccupazione, rappresentata nel film dalle code chilometriche per un posto da "operatore ecologico" in un piccolo comune...
Monicelli riesce a destreggiarsi tra questi temi con mano leggera e sapiente, non lesinando di mostrare anche i cambiamenti più minuti della società, specialmente all'interno del nucleo familiare (la madre vedova di Lidio ha una relazione con uno strozzino e spiega al figlio: «tuo padre l'unica volta che mi ha fatto piacere è quando è morto», mentre Lidio stesso si trova nell'insolita situazione di ragazzo-padre).
La comicità è pungente e tagliente; gran merito della verve di questo film è da attribuire alla simpatica caratterizzazione dei personaggi secondari (veramente bravo Flavio Pistilli nei panni del burbero Armando Logher) ed allo splendido uso delle inflessioni dialettali. Unica pecca: la caduta nella commedia degli equivoci un po' grottesca in occasione del solito scambio di persona (in questo caso del vincitore della lotteria).
Questo film per la tv di Monicelli, girato a Cittadella, con la Pandolfi di *Un medico in famiglia* e l'onnipresente Accorsi come protagonisti, programmato da RAI 1 in due episodi in prima serata (più repliche pomeridiane), ha raggiunto l'imbarazzante traguardo di 4.600.000 spettatori nel corso della prima puntata, decisamente pochi rispetto alle presenze raggiunte dagli altri prodotti di fiction confezionati per il piccolo schermo dalla RAI. Diviene quindi inevitabile interrogarsi sul consumo televisivo e sulle esigenze del pubblico teleutente; esigenze ormai sempre più orientate verso un prodotto che consenta un'attenzione volatile e che abbia, ben definite al suo interno, quelle caratteristiche di continua reiterazione tipiche del palinsesto televisivo.

Stefano Baschiera

Note

1. Un esempio lampante di questa situazione è rappresentato dallo sport in tv. Non avendo più la possibilità di farlo vedere direttamente, vista la concorrenza spietata delle pay tv, ecco aumentare nelle emittenti "in chiaro" i programmi nei quali si parla di sport.

Folhas da Cineteca
La Cineteca Portoghese

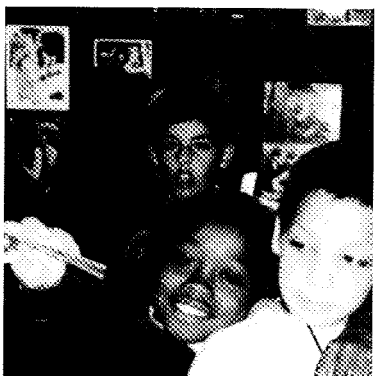
In Portogallo, durante gli anni del regime totalitario guidato da Salazar, fu creato un segretariato della cultura secondo il modello mussoliniano e si cercò di costituire una propaganda nazionale.
All'interno di tale iniziativa venne prestata particolare attenzione al cinema, proponendo anche la creazione di una cineteca e di un archivio cinematografico. Nel 1948 fu fondata quella che, in seguito, verrà chiamata Cineteca Nazionale, la quale attraverserà diverse fasi prima di raggiungere l'attuale fisionomia.
Inizialmente era ubicata nel cuore di Lisbona, nel Palazzo Foz. Era una semplice collezione di film e di libri sul cinema, raccolti e sistemati grazie alla volontà di Manuel Felix Ribeiro – il primo deposito è datato 1956. Nel medesimo anno divenne membro ufficiale della FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film).
Solo dopo una decina d'anni dalla sua nascita, la cineteca aprì realmente le sue porte: iniziarono le proiezioni e furono inaugurati l'archivio e la biblioteca.
Nel 1980 la sua denominazione mutò in Cineteca Portoghese. A tale data risale una decisiva ristrutturazione, che la trasformò in un'istituzione indipendente, autonoma finanziariamente ed amministrativamente, con locali propri nel centro della città, in via Barata Salgueiro, in cui fu anche creata una sala di proiezione intitolata a Félix Ribeiro. In un certo senso solo da questo momento la sua attività iniziò realmente: le proiezioni avevano luogo ogni giorno regolarmente, giungendo a programmare fino a 13 film la settimana.
La cineteca rivestiva un triplice ruolo: conservare, documentare e mostrare. Divenne il tempio della celebrazione del cinema come forma d'arte. La collezione crebbe considerevolmente, ma rimanevano irrisolti i problemi conservativi. Perciò venne spesso richiamata l'attenzione sull'irreversibilità del deterioramento che poteva investire i suoi materiali e si avvertì la necessità di creare un nuovo archivio moderno, che fu costituito nel 1995. Nello stesso anno furono inaugurati l'ANIM (Archivio Nazionale delle Immagini in Movimento) e il DEP (Dipartimento dell'Esposizione Permanente).
L'ANIM è situato nel comune di Loures. A questo centro competono le funzioni di ricerca e conservazione del patrimonio cinematografico o, più in generale, come dice il nome stesso, delle immagini in movimento. Il suo compito è, quindi, raccogliere, conservare, preservare, restaurare e catalogare film di qualsiasi epoca, supporto, genere, formato e provenienza. È aperto non solo a ricercatori, ma anche a produttori e cineasti. Qui si trova archiviata la collezione della cineteca, che è costituita da 11.608 titoli, di produzione sia nazionale che straniera, corrispondenti a circa 25.400 differenti "oggetti", che includono negativi di immagini e di suono, copie di film per la consultazione, duplicati negativi e positivi di sicurezza. Circa il 60% dei titoli archiviati appartiene alla produzione nazionale.
Il DEP è responsabile della programmazione della sala Félix Ribeiro, dell'esposizione dei materiali cinematografici e della pubblicazione dei cataloghi per le principali manifestazioni. L'attività del DEP segue un progetto museografico, che ha come obiettivo quello di promuovere l'esposizione delle opere secondo criteri che tentano di favorire e stimolare lo sviluppo di una cultura cinematografica.
L'attività nel settore espositivo del DEP è in stretto rapporto con la programmazione: qualsiasi esibizione di materiale non filmico, in grado di contribuire ad una corretta percezione della storia del cinema in tutte le sue componenti, implica un precedente lavoro di analisi e di interpretazione. La collezione permanente deve illuminare non solo la storia del cinema come forma d'arte, ma anche la storia delle relazioni tra il cinema e le altre arti.
Per consentire lo svolgimento di questo progetto globale la cineteca si è spesso associata ad altri enti, nazionali o stranieri, pubblici o privati.
Oggi la cineteca realizza più di 600 proiezioni l'anno, organizzate in cicli, retrospettive e sezioni, che sono volti a promuovere una visione comparata dei diversi periodi, generi e correnti della storia del cinema, dedicando un'attenzione particolare alla produzione portoghese. Tutti i film proiettati sono accompagnati da un testo originale, scritto dal dipartimento, chiamato *Folhas da Cineteca*, nel quale ogni opera è inserita nel contesto della storia del cinema, dell'estetica e della tecnica cinematografica, consentendo così al pubblico un contatto più diretto con i film presentati.
L'attività editoriale parte da un intento informativo e formativo, ma anche dall'imperativo culturale di creare una bibliografia cinematografica, finora piuttosto scarsa in Portogallo. Le pubblicazioni, costituite per lo più da monografie, cataloghi e filmografie, sono studi inediti che accompagnano le mostre, oppure sono i risultati di progetti di ricerca.
Il servizio della cineteca funziona anche come centro di documentazione, a cui compete la raccolta del materiale bibliografico sulla storia, estetica, teoria e tecnica del cinema, oltre che la catalogazione, la classificazione e l'elaborazione di schedari, secondo i criteri adottati dalla FIAF. L'acquisizione dei testi avviene sulla base delle bibliografie di referenza dei libri e dei periodici o delle richieste degli utenti; mensilmente viene pubblicata una lista dei periodici e dei libri acquistati. La biblioteca possiede circa 20.000 volumi e 1.800 periodici, inclusi giornali portoghesi dei primi anni Dieci. Oltre una vasta raccolta di materiali bibliografici relativi al cinema, è presente un considerevole numero di opere in stretto rapporto con il cinema, su fumetti, circo, fotografia, musica, teatro, televisione. Esistono anche collezioni di cartoline postali, manifesti, programmi teatrali, lettere, articoli di giornali e documenti di produzione. Il centro possiede anche alcune rarità, ad esempio una copia di *Human Figure in Motion* di Muybridge del 1885.
La biblioteca è aperta al pubblico e non è necessaria la prenotazione, è sufficiente presentare un documento di identità. I lettori dispongono di una sala, in cui fare le ricerche sugli schedari o sui computer, e di una sala di lettura con 22 posti.
Lo scorso anno lo Stato ha accettato la richiesta di fondi per l'ampliamento del centro d'esposizione. Tale progetto è iniziato con l'acquisto di uno dei più vecchi cinema di Lisbona, che si trova proprio dietro alla cineteca, ed è stato creato un collegamento tra i due edifici. Incaricato dell'impresa è stato l'architetto Norman Foster.
Questa trasformazione rientra nel progetto della creazione di un autentico Museo del Cinema come veniva concepito da Langlois, ossia un istituto di storia dell'arte cinematografica, in cui le proiezioni costituiscano il suo centro motore.

Laura Gobbato

Immagini dal futuro

Codroipo, gennaio-marzo 2001

DECKARD: Enhance 224 to 176. Enhance, stop. Move in, stop. Pull out, track right, stop. Center in, pull back. Stop. Track 45 right. Stop. Center and stop. Enhance 34 to 36. Pan right and pull back. Stop. Enhance 34 to 46. Pull back. Wait a minute, go right, stop. Enhance 57 to 19. Track 45 left. Stop. Enhance 15 to 23. Give me a hard copy right there.

Ridley Scott, Blade Runner

Internet è una fonte di risorse per gli studi sul cinema, ma è anche uno dei nuovi media che stanno cambiando il modo di fare, e di vedere, il cinema. In questo numero *La grande rete* si allontana dal suo approccio consueto per allargare lo sguardo su un piano più generale e teorico. Oggetto di questo articolo, quindi, non saranno più i contenuti dei media, ma i media stessi in quanto tali, spinti dalla rivoluzione digitale ad un continuo, reciproco assestamento. In questo sistema, la rete telematica globale occupa una posizione centrale, proponendosi come luogo di sintesi, di interazione e di scambio fra tutti gli altri mezzi di comunicazione; per questo riteniamo che, anche se gli argomenti qui trattati vanno ben oltre Internet ed i suoi contenuti, la loro presenza in questa rubrica non sia né inopportuna, né *off topic* (fuori tema).

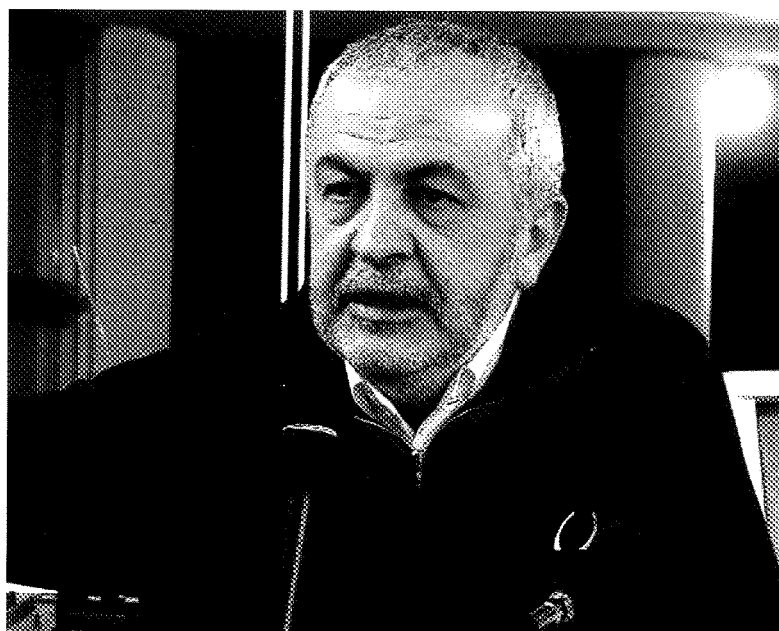
A fornirci l'occasione per una verifica dello stato attuale del cinema in relazione ai nuovi media è stata una piccola e felice iniziativa "di provincia", lontana dalle istituzioni e dai luoghi tradizionalmente deputati alla cultura cinematografica: la rassegna *Immagini dal futuro*, tenutasi a Codroipo tra gennaio e marzo 2001, organizzata dal Circolo Culturale Lumière con il patrocinio del Comune. Nell'accogliente sala del Cinema Verdi sono stati presentati al pubblico, con ingresso libero, undici film a carattere fantascientifico o comunque futuribile, quasi tutti risalenti agli anni Ottanta o Novanta: *Alien, Gattaca, La Jetée* insieme al suo remake *L'esercito delle dodici scimmie, Matrix, Fino alla fine del mondo, Strange Days, Blade Runner – The Director's Cut, Being John Malkovich, eXistenZ, Crash.*
Il principio che ha guidato i curatori, Roberto Martinuzzi e Claudio Tondo, nell'opera di selezione, emerge con chiarezza fin dal testo introduttivo abbinato al programma: «Guardare il nostro presente da un ipotetico futuro; così il cinema di "fantascienza" costruisce, attraverso un'archeologia inversa, le storie che raccontano la contemporaneità»; il cinema di *Science Fiction*, quindi, come mezzo privilegiato per la riflessione sul presente. «È, infatti, *attraverso* l'immagine che prende forma il discorso *sull'*immagine. Mantenendo quella necessaria distanza critica sconosciuta al mezzo televisivo, il cinema "lavora", dunque, con lo stesso materiale attraverso cui si struttura la rappresentazione del futuro».
A complemento delle proiezioni hanno avuto luogo, nella sala conferenze della biblioteca comunale, quattro incontri con il pubblico, nei quali, di volta in volta, Gianni Canova, Carlo Formenti, Mario Perniola e Fausto Colombo hanno contribuito «da prospettive diverse, a definire un percorso interpretativo su alcuni aspetti ricorrenti del cinema di fine millennio: l'ossessione delle immagini, della visione e della memoria; le società plasmate dalle applicazioni della ricerca genetica; il tema dell'identità; l'interazione tra corpi, cervelli, menti e apparati tecnologici; il caos metropolitano e i conflitti sociali».
A causa della difficoltà nel reperire le copie in pellicola dei titoli selezionati, gli organizzatori hanno deciso di ricorrere sistematicamente al supporto video, impegnandosi nello stesso tempo a presentare, ogni volta che fosse possibile, il sonoro originale con i sottotitoli in italiano. In questo modo, la (relativamente) bassa definizione dell'immagine è stata compensata dalla possibilità di accedere ad un livello testuale di solito occultato dal doppiaggio: un motivo in più per riaccostarsi a titoli già ampiamente diffusi e, con tutta probabilità, già noti alla maggior parte degli spettatori.

I temi e le suggestioni dei film presentati si sono variamente combinati con le riflessioni proposte nelle quattro conferenze e nei successivi dibattiti col pubblico. Nel primo intervento, Gianni Canova, docente universitario e direttore di «Duel», ha parlato di *Crisi del visibile e nostalgia della visività nel cinema contemporaneo*, confermando la proposta di fondo della rassegna: il cinema è senz'altro, oggi, uno strumento privilegiato per capire il mondo contemporaneo e le sue tendenze per il futuro, anche se si trova in mezzo ad una delicatissima fase di trapasso che ne mette in discussione l'identità. Il cinema, oggi, non è più la baziniana «Sindone del mondo»; le nuove tecnologie digitali hanno privato l'immagine fotografica del suo statuto ontologico, impedendole di porsi come garanzia dell'esistenza di un referente; le immagini non sono più la traccia del mondo, non rinviano più ad altro che a loro stesse. È la rottura di un rapporto secolare, quello tra visione e conoscenza; la centralità sociale del visibile è entrata in crisi, anche se lo sguardo resta ancora una parte necessaria della nostra presa sulla realtà. E tuttavia, il cinema è oggi l'unico medium capace di tematizzare la propria crisi; i grandi film dell'ultimo decennio ragionano tutti su quanto sta accadendo al nostro sguardo: è il caso di *eXistenZ*, ad esempio (ma anche di *Memento*). Nello stesso tempo in cui il visibile entra in crisi, gli altri sensi tornano a rivendicare il loro ruolo; nel cinema contemporaneo il sonoro ha sempre più importanza, al punto che il visivo lo rincorre cercando di sviluppare soluzioni che ne simulino l'"immersività". Non si può più distinguere nettamente tra la dimensione della realtà e quella della finzione; ma il cinema contemporaneo, offrendoci la messa in crisi della nostra identità spettatoriale, ci aiuta a ridefinirla. Il cinema di fantascienza non è tanto quello che immagina il futuro, ma quello che immagina, e ci fa provare, il futuro del nostro modo di vedere.

L'intervento di Carlo Formenti (saggista, giornalista e scrittore di fantascienza), *L'immaginario della rete fra utopie e apocalissi*, ha approfondito le relazioni tra la letteratura fantascientifica e la rapida affermazione mondiale delle reti telematiche. *Blade Runner* e la sua fonte letteraria (Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheeps?*) si distinguono per un diverso atteggiamento nei riguardi degli androidi: di estraneità e diffidenza nel romanzo, di simpatia e disponibilità nel film. Nonostante ciò, il film piacque a Dick; con il profilarsi della rivoluzione digitale, lo scrittore aveva sviluppato una posizione meno negativa verso lo sviluppo tecnologico, arrivando a prefigurare un sistema di interconnessione comunicativa globale. È, questa, un'idea che attraversa tutto un filone della cultura contemporanea statunitense, fino alle recenti, e sconcertanti, speculazioni su una possibile forma di "autoconsapevolezza" di Internet, ai limiti della trascendenza religiosa. L'affermazione della rete telematica globale ha incontrato un immaginario

di massa già esistente, quello del *cyberpunk*, una particolare corrente della narrativa di fantascienza sviluppatasi dalla metà degli anni Ottanta con autori come William Gibson, Bruce Sterling, Pat Cadigan. La letteratura *cyberpunk* va considerata a tutti gli effetti una narrativa del presente: gli aspetti più cupi, pessimistici ed oppressivi dei suoi universi diegetici non sono altro che l'estremizzazione di tendenze già in atto, e già ben leggibili, nelle società più avanzate.
Fortunatamente, il corpo sociale sa trovare i modi per difendersi da queste minacce, e spesso è la stessa rete a diventare uno dei principali strumenti di resistenza.. La tecnologia e l'economia non riescono a determinare gli esiti dei media che creano; anziché omologare, le nuove tecnologie producono, loro malgrado, differenza, e l'economia si trova spesso obbligata a rincorrere le "località" e le particolarità culturali.

Dopo un intervento centrato sulla fantascienza letteraria, la relazione di Mario Perniola (docente all'Università di Roma – Tor Vergata), *Il sex appeal dell'inorganico*, ha affrontato, secondo una prospettiva filosofica, i rapporti tra tecnologia e percezione. Nella cultura contemporanea sembra svilupparsi, in correlazione con l'evoluzione tecnologica, una nuova condizione umana, o meglio "postumana" o "postorganica", basata su un «sentire dal di fuori», una modalità percettiva artificiale e sperimentale, caratterizzata dalla caduta dei confini tra il proprio e l'estraneo, tra l'antropologico e il tecnologico, tra ciò che è dentro e ciò che è fuori di noi: un'«eterofenomenologia del sentire» che trova il proprio tratto dominante nella decostruzione della soggettività.
Tra i film qui presentati, il titolo che a Perniola sembra più in sintonia con questa sensibilità è *Being John Malkovich*, tutto giocato sull'esperienza di un sentire esterno, eterodiretto; gli appaiono invece più lontani i due film di Cronenberg, *Crash* ed *eXistenZ*, ancora permeati da un vitalismo e da un soggettivismo di stampo esistenzialistico.
Secondo Perniola, la sensibilità postumana non è un fenomeno nuovo, correlato al recente sviluppo tecnologico; ha, invece, una storia molto lunga, anche se a tratti sotterranea. La condizione postumana si presenta oggi con i caratteri negativi e morbosi della "dipendenza" (*addiction*), ma questo è solo uno degli aspetti possibili del «sentire dal di fuori»: ve ne sono anche di favorevoli e positivi, ampiamente attestati nella storia della cultura, fin dall'età antica, nelle forme dell'esperienza filosofica, mistica ed estetica. Perché, allora, oggi la riconosciamo solo nel suo quadro più nero ed inquietante? È, questo, un problema su cui occorre continuare a riflettere.

L'ultimo incontro, con Fausto Colombo, docente universitario e saggista, ha esaminato il passaggio *Dall'immagine di sintesi al cinema sintetico*. Per introdurre l'argomento, Colombo ha riproposto al pubblico una celebre sequenza di *Blade Runner*: Deckard, il cacciatore di androidi, analizza una fotografia impartendo comandi vocali al computer, fino a rivelare un particolare in precedenza del tutto invisibile.
Quando Colombo pubblicò *Ombre sintetiche* (1990), molte tecnologie oggi comuni, come Internet ed i telefoni cellulari, erano ancora lontane dalla vita quotidiana; tutta l'attenzione degli intellettuali era concentrata sulla *computer graphics* e sulla realtà virtuale. Il passaggio dall'analogico al digitale e l'incremento di verosimiglianza delle immagini sintetiche favorivano una situazione di interscambio tra realtà e finzione, in cui risultava sempre più difficile distinguere il vero dal falso ed il reale dal virtuale.
Oggi, dopo undici anni, possiamo misurare lo scarto tra le previsioni di allora e l'effettivo sviluppo tecnologico, e la differenza più evidente riguarda l'evoluzione dei media: anziché svilupparsi su percorsi indipendenti, come si immaginava allora, si sono progressivamente compenetrati e integrati. Le tecnologie non sono più centrate sulla rappresentazione, ma sulle relazioni e sulle emozioni; i processi di costruzione di realtà diventano sempre più di tipo organizzativo e sociale.
La digitalizzazione del cinema ne ha modificato la natura. Con il DVD, il film diventa un oggetto collezionabile, adatto al consumo individuale, compatibile con più dispositivi di lettura; un'alta qualità si combina a una manipolabilità quasi assoluta, offrendo inedite possibilità di personalizzazione: lo spettatore può selezionare diversi livelli del testo, sia narrativi che metanarrativi (immedesimazione in un personaggio, percorsi ludici, ecc.). Con il DVD, la lettura del film può in ogni momento trasformarsi in *analisi*, mettendo in gioco delle modalità di fruizione assai simili a quelle applicate da Deckard nella citata sequenza di *Blade Runner*; le nuove tecnologie attribuiscono alla narrazione una dimensione saggistica, nello

Gianni Canova

stesso modo in cui, sempre più spesso, le scienze umane ricorrono alle risorse della narrazione.
In *Ombre sintetiche*, Colombo riteneva che, più che una sparizione della realtà, stesse avvenendo una forte reificazione dell'immaginario; oggi ci troviamo in una condizione che non ci obbliga ad assumere una posizione vincolante e definitiva: possiamo limitarci a un'accettazione provvisoria, instabile, ludica, distaccata, ironica, ponendoci in quella «posizione di mezzo» (*in-between*) descritta dall'etnologo Michel de Certeau: il cinema di oggi è dominato dalla *centralità dello spettatore ironico*.
Considerando i quattro incontri con una veduta d'insieme si coglie un'immagine coerente e stimolante della realtà contemporanea e del cinema che, immaginando il futuro, la rappresenta e la interpreta; e tanto più questi discorsi su nuove tecnologie, nuove realtà, nuove modalità di rapportarsi al mondo sono stati efficaci e convincenti, quanto più si sono basati su situazioni e su media "poveri": la compresenza fisica in uno stesso luogo, la voce, il discorso orale: un invito, forse, a non trascurare quell'economia di mezzi che non significa miseria o incompletezza, ma chiarezza, sinteticità e semplicità.

Per informazioni:
http://codroipo.qnet.it/teatro
e-mail: circolo.lumiere@libero.it

Aldo Lazzarato

E-gaming: ritorno a un futuro interattivo

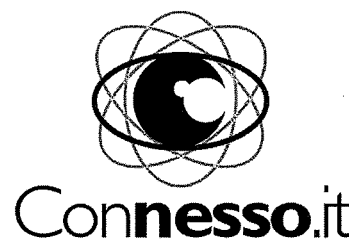
Ben prima che in Europa nascesse il primo servizio postale, appassionati di strategia, per lo più appartenenti alla nobiltà, si sfidavano in partite a scacchi a distanza utilizzando messaggeri che recapitavano le mosse a destinazione. Non solo un passatempo ma, a volte, un vero confronto con avversari di cui implicitamente si riconosceva il valore. Una pratica comunque ristretta ad un'élite sociale e intellettuale, quasi immutata nei secoli, non scalfitta nei suoi riti nemmeno dall'apparire del telefono. Sino alla fine del Novecento, il giocatore a distanza, di scacchi o di *war games*, è stato un maschio ad alto reddito e con un elevato livello di scolarizzazione. Gli appartenenti a questa minoranza "silenziosa" hanno iniziato per primi, negli anni Sessanta, ad utilizzare per le loro partite i nascenti collegamenti telematici, inconsapevoli di dare il via così ad una rivoluzione destinata a far scomparire la loro snobistica élite. In pochi anni i giocatori a distanza sono divenuti milioni, di ogni età, sesso, condizione sociale, contendenti che si affrontano per la conquista di un tesoro o di un impero, duellanti che si battono ai comandi di jet supersonici, impugnando spade laser o nostrani fucili a canne mozze, condottieri alla testa di eserciti più o meno improbabili. Un successo di massa arrivato dopo il superamento di non pochi ostacoli. Alti costi delle connessioni telefoniche, difficoltà di configurazione dei modem, limitazioni del software erano i problemi con cui doveva fare i conti chi negli anni Settanta e Ottanta voleva percorrere questa nuova strada. Trasmettere all'avversario un semplice "A-C5" (alfiere in C5) poteva essere impresa improba per chi, pur disponendo di un modem, non aveva accesso ad Internet, ristretta all'epoca all'ambito scientifico. Non sorprende quindi che i primi giochi per personal computer supportanti modalità *multiplayer* via modem venissero utilizzati quasi esclusivamente da utenti avanzati, programmatori o appassionati in possesso di solide basi informatiche. La facilità di accesso ad Internet consentita dalle più recenti versioni dei sistemi operativi, la ristrutturazione internazionale delle tariffe telefoniche, i giganteschi progressi dell'hardware e del software hanno consentito negli ultimi cinque anni l'avverarsi di scenari precedentemente ipotizzati da osservatori talmente lungimiranti da essere considerati, in passato, visionari. Il più economico dei PC reperibile in un qualsiasi negozio è perfettamente in grado, una volta connesso a Internet, di visualizzare sul monitor guerrieri, astronavi, auto da corsa alla cui guida si trovano in realtà giocatori distanti centinaia di chilometri, tutto questo mentre tariffe di tipo "flat" rendono abbordabile il costo di lunghi collegamenti telefonici. Ovvio e prevedibile che le principali case di software inseriscano ormai in tutti i loro videogames la modalità *multiplayer*. Addirittura sono sempre più numerosi i titoli dove la modalità *single player* è pensata in pratica come un training, un corso di allenamento in cui il compito di gestire gli avversari è affidato al computer, necessario al giocatore per prepararsi alle sfide vere: quelle in rete dove gli avversari sono persone in carne ed ossa. Meno ovvio, meno prevedibile, ma non meno rilevante, il fatto che tutti questi nuovi giochi orientati all'utilizzo in rete vengano dotati di funzioni di messaggistica sempre più complesse simili a quelle utilizzate dai frequentatori delle *chat*. In passato era possibile durante una partita inviare brevi messaggi d'avvertimento o di congratulazioni agli altri giocatori. I prodotti più recenti permettono quasi sempre di svolgere delle vere conversazioni a distanza, magari dopo aver temporaneamente sospeso la tenzone. S'intravede in questo sviluppo la possibilità di utilizzare il videogame come strumento di socializzazione, veicolo di nuove amicizie, mandando in soffitta lo stereotipo del videogiocatore introverso che cerca nel computer una consolazione alle sue difficoltà di rapporto con gli altri. Si installa il gioco, si accede ad Internet, ci si collega ad uno dei centinaia di server reperibili digitando «*game on line server*» in qualsiasi motore di ricerca e ci si aggrega ad una partita in corso, una partita da cui potremo uscire vincitori o sconfitti ma che in ogni caso ci permetterà di conoscere i nostri avversari ed eventualmente di conversare con persone che condividono la nostra passione. Insomma manca solo una *web cam* e una connessione veloce che ci facciano vedere il volto del nostro nuovo amico.

Sergio Di Giorgio

Alla ricerca dello *skipper* perduto

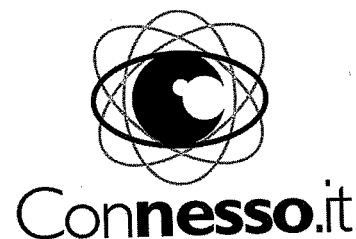
L'informazione è ormai la risorsa più preziosa per ogni tipo di attività e il PC lo strumento più adeguato per accedervi. Quella delle informazioni non è però gestione facile data l'enorme quantità di dati disponibili, la dinamicità con cui le informazioni vengono inserite e modificate e la struttura eterogenea, a volte soggettiva, in cui sono raccolte. Nonostante il computer sia diventato strumento di massa, ancora non tutti gli utenti sono in grado di sfruttare a pieno le sue potenzialità operative.
Gli agenti intelligenti nascono proprio dall'esigenza di semplificare l'interazione dell'utente con il computer e quindi facilitarne la applicazione nei vari settori. Sono entità computazionali autonome, in grado ricontrollare le proprie azioni, di reagire ai cambiamenti nell'ambiente circostante, di inseguire determinati obiettivi tenendo conto delle condizioni esterne. Hanno un comportamento sociale, comunicano tra loro e anche con gli umani. Si cerca di dotare gli agenti di caratteri del mondo reale in modo che diventino efficienti nell'estrarre dallo spazio le informazioni più significative o più vicine al concetto cercato. L'agente ha una propria rappresentazione della conoscenza, possiamo poi dotarlo di capacità di apprendimento in modo che sia in grado di arrivare al vero significato dei concetti, come accadrebbe in un qualsiasi sistema sociale dove i suoi elementi dialogando tra loro e osservando i rispettivi comportamenti condividono significati. Usufruire degli agenti intelligenti, quindi, consente di ottenere risultati di ricerca più vicini a quello che si voleva effettivamente. I motori di ricerca intelligenti non si limitano ad una semplice ricerca ma consentono di rispondere a domande fatte in linguaggio naturale. Se chiediamo loro un confronto tra due prodotti ci risponderanno solo con documenti che mettono in relazione i due oggetti e se invece digitiamo il nome di una multinazionale non genereranno solo pagine contenenti la parola, ma anche tutte le altre informazioni pertinenti con l'azienda in questione.
L'agente di ricerca tiene conto dei nostri gusti e delle nostre esigenze, così come delle nostre abilità. Ci può fornire una guida nell'eseguire certe operazioni ed attivare automaticamente alcune procedure ripetitive, e conoscendoci nasconderà l'eccessiva eterogeneità delle informazioni e dei prodotti proposti facendo una scrematura esattamente come la dovremmo fare noi, una sorta di aiutante fedele.

Francesca Fantini

Denaro sì, ma quale? Solido o elettronico?

Paura dell'Euro? E se il denaro contante e frusciante non esistesse più? Questo potrebbe essere un futuro possibile grazie alla rivoluzione targata Internet. Già da tempo ormai le banche si scambiano montagne di denaro con un semplice click. Realizzare tali flussi di denaro elettronico con moneta sonante solida è un pensiero che fa sorridere qualsiasi banchiere. Le imprese allo stesso modo si appoggiano a istituti di credito per i loro pagamenti e così a "suon di click e collegamenti" con la banca di fiducia si risolve in un attimo il problema delle bollette, degli affitti, degli stipendi... Questa rivoluzione pian piano prende piede anche fra il consumatore finale. È un'abitudine oramai di molti l'utilizzo del bancomat per il pagamento e così il numero di tali carte è passato in un quinquennio da 13 a 18 milioni, mentre il numero di pagamenti effettuati è passato da 46 a 274 milioni di operazioni annue. Questi dati sono importanti e si studiano nuove forme per garantire al denaro elettronico la più ampia diffusione. Un chip a sostituire la banda magnetica presente sulla carta Bancomat potrebbe immagazzinare ben più informazioni consentendone gli usi più diversi. Bancomat certo, ma anche carta di credito, carta prepagata, la registrazione della propria firma digitale. Su Internet, poi, utilizzare la moneta solida diventa improponibile e così vengono studiate molteplici forme di pagamento, chiamate con i nomi più fantasiosi. Si va dal trasferimento di denaro tramite SMS dal proprio telefonino, alle carte prepagate che permettono a chi le compra di fare shopping sui siti web convenzionati e c'è pure chi accetta acquisti pagati in oro virtuale. Nascono, con fortune alterne, le banche che operano esclusivamente su Internet. Tagliando di netto tutte le spese di gestione di filiali e sportelli si garantiscono servizi gratuiti e tassi d'interesse più elevati. Questa estrema libertà di circolazione di denaro pone anche dei dubbi sulla economia monetaria classica. Oggi ogni pagamento elettronico comunque fa riferimento a un conto corrente e ogni movimento ha un nome e un cognome di chi compra e di chi vende. In un mercato globalizzato, caratterizzato da un'unica valuta riconosciuta in tutto il planisfero, la soluzione ideale potrebbe essere proprio quella della moneta elettronica. Allora l'*E-cash* potrebbe avere lo stesso anonimato di cui gode una banconota da 50.000 lire, tutti l'accetterebbero e quindi non servirebbe sapere da chi proviene.
E ora? Come controllare i flussi di denaro? Come calcolare le tasse su quelle transazioni virtuali? Certo, chi ancora usa la moneta solida lo fa perché quel pezzo di carta è garantito dalla Banca d'Italia, e un bit come fa ad essere garantito? Quale banca vorrà convertire in moneta fisica o in oro quel valore elettronico semmai ce ne fosse la necessità? E ancora, chi ha il diritto di coniare un E-soldo? Qualunque micro-comunità potrebbe coniare la propria valuta digitale e accettarla come denaro di scambio. Allora veramente a qualcuno potrebbe balzare l'idea risolutiva, una forma di pagamento indiscutibilmente sicura e garantita, accettata da tutti: il baratto. Molti paesi sono già soliti pagare i propri debiti con forniture di energia (gas-metano, petrolio, energia elettrica)... questo terribile futuro potrebbe non essere poi così lontano!

Luca Turello

Connesso.it

Salvati da una cellula

Prima di esser salvati da una cellula sarebbe utile che qualcuno inventasse un metodo per salvarci da noi stessi, dalle nostre guerre, dal nostro egoismo, dal nostro poco rispetto verso il nostro corpo e la nostra mente. Ma forse dobbiamo "accontentarci", forse dovremo semplicemente avere l'umiltà di accettare una scoperta tanto utile e intelligente, anche se alla base vi è un fenomeno tanto semplice.
Il tutto inizia quando veniamo concepiti. Una piccola, piccolissima cellula che si duplica. E ancora e ancora e ancora. Fino a quando non diventiamo ossa, muscoli, carne. Una cellula "staminale" è una cellula non differenziata. Cioè è una cellula che ancora non è matura e ancora non è chiusa in un suo ruolo ben definito, bensì è totipotente, ovvero può dar luogo, replicandosi, a qualsiasi tipo di tessuto. Sostanzialmente, la via di differenziamento di ogni cellula embrionale dipende dai segnali che riceve dall'ambiente circostante e dalla sua posizione nell'embrione. Risultato del differenziamento è una forma diversa e un contenuto diverso al suo interno.
Un embrione potrebbe fornirne, di queste cellule. Ma la questione etica, sociale, politica e religiosa è stata raggirata, fortunatamente, almeno per un po'. Esistono infatti cellule staminali adulte che sono presenti nel nostro organismo con la funzione di riparare ai danni e mantenere sempre i nostri tessuti nelle condizioni fisiologiche ottimali. Questa proprietà riparativa però non è continua. Ad un certo punto, infatti, si esaurisce e spesso è da qui che nascono i problemi. Ma l'importanza della scoperta sta nel fatto che queste cellule staminali adulte possono "saltare", ovvero, ad esempio, cellule del midollo osseo possono dare origine a cellule muscolari. Ciò significa che è possibile prelevare le cellule di un uomo e immettergliele di nuovo in modo tale che queste vadano a riparare dei danni che, o a lungo o breve termine, potrebbero danneggiarlo di molto. In questo modo, oltretutto, vi sarebbe la mancanza di rigetto, essendo le cellule perfettamente compatibili con il paziente. La cura è ancora in fase di sperimentazione, ma ciò non toglie che i pazienti curati ne abbiano tratto benefici. Sostanzialmente, nella clinica universitaria di Düsseldorf, in Germania, si è operato in questo modo: si sono prelevate cellule madri dal midollo osseo del paziente, in laboratorio son state fatte specializzare in cellule cardiache e quindi sono state reimmesse nell'organismo "malato". Le malattie che è stato ipotizzato curare con questa metodologia sono quelle cardiache, il diabete, il morbo di Alzheimer e quello di Parkinson.
Di certo bisogna prevenire la malattia e curarla nei suoi primi stadi perché la cura abbia un suo effetto positivo. Ne consegue che pazienti e medici dovrebbero viaggiare insieme per prevenire e migliorare il nostro stile di vita. Una corretta informazione è alla base di tutto. Ed anche una buona autocritica.

Barbara Zanon

SPECIALE: MELODRAMMA CINEMATOGRAFICO

Gli abissi del melodramma

Non si trovava niente che fosse abbastanza forte,
abbastanza ardito, abbastanza appassionato.
Ciascuno andava al fondo della propria natura...
L'eccessivo sembrava semplice e
il lirismo sfrenato sembrava stile colloquiale...

Théophile Gautier

Cosa è il *Trattato del melodramma*, firmato dalla misteriosa sigla A! A! A!, e a cosa serve? E soprattutto, a cosa serve *oggi*? Chiunque lasci scorrere tra le dita le poche e suggestive pagine di questo libricino pubblicato nel 1817 a Parigi, scoprirà che le apparenze, come in ogni melodramma che si rispetti, sono una maschera che nasconde una virtù — o un vizio. Sotto la sigla A! A! A! si celavano tre giovani, sofisticati e sdegnosi letterati: Abel Hugo (1798-1855), fratello del più celebre e roboante Victor, autore de *I Miserabili*; Armand Malitourne (1797-1866), curatore delle opere di Balzac, e Jean-Joseph Ader (1796-1859), giornalista e autore drammatico. Tre coetanei alle prese con l'esplosione letteraria e spettacolare del melodramma nella Francia reduce dalla Rivoluzione e dall'Impero napoleonico. Sotto il titolo dell'opera non tanto un trattato, con norme, istruzioni, suggerimenti e procedimenti da applicare per scrivere un buon melodramma. Piuttosto, come rivela il tono del testo, una parodia colta e irridente degli spettacoli tanto in voga sul Boulevard du Temple, in cui la borghesia e l'aristocrazia si mescolavano in uno stesso edificio con il popolo, tenuto distante dal teatro ufficiale della Comédie Française. Ma, appunto, di che spettacoli si trattava?

Il melodramma francese si forma da una tradizione minoritaria e popolare del teatro nazionale, in cui elementi del circo, della pantomima, della *féerie* e del romanzo si sovrappongono. Fino alla fine del XVIII secolo, ovvero fino alla Rivoluzione, solamente i teatri ufficiali avevano il diritto di impiegare la parola. Ne conseguiva un predominio della tragedia classica di Corneille e Racine nel dialogo drammatico, a discapito della messa in scena. Esattamente l'inverso nelle forme spettacolari, diffuse tra fiere e teatri secondari. La fine del privilegio della parola, sancita dalla Rivoluzione, aprì le porte ad una democratizzazione del verbo, ad un accesso dello spettacolo popolare al verbale. E ne nacque il melodramma.

Attraverso le opere dei maestri del genere, René-Charles Guilbert de Pixerécourt (1773-1824) o Louis-Charles Caigniez (1762-1842), nacque e si affermò una forma sintetica in cui si sovrapposero il romanzesco, il drammatico e lo spettacolare. Il primo grande successo del melodramma è *Coelina, ou l'enfant du mystère* (1800). Si tratta di un genere fondato su un'estetica *dell'eccesso*: peripezie infinite di giovani fanciulle minacciate, malvagità gratuite e spietate, conversioni repentine e inspiegabili, viaggi e vagabondaggi; e ancora, luoghi esotici e avvenimenti catastrofici, scenari storici e favolosi, rivelazioni insperate e scoperte inattese. «Il momento melodrammatico dello *stupore* risulta [...] fondamentale sul piano etico e dell'evidenza rappresentativa»[1]. Il melodramma dunque struttura e assomma queste peripezie narrative in un testo spettacolare basato spiccatamente sulle componenti visive, e quindi sulla loro esuberanza. Inoltre, proprio in virtù della precedente tradizione spettacolare, il melodramma accentuò gli aspetti segnici della narrazione: anziché prediligere il chiarimento attraverso il dialogo, lasciò spesso che fossero simboli, emblemi o, più semplicemente, il posizionamento degli attori e gli atteggiamenti plastici a esprimere emozioni, situazioni, stati dell'anima. Improvvisamente gli attori si dispongono in maniera significativa gli uni rispetto agli altri, a comporre un insieme figurativamente suggestivo, nei principali punti di svolta del dramma: è un *tableau*, principio poi tanto attivo nel cinema dei primi trent'anni...[2]. In queste opere, le componenti visive non vanno affatto disgiunte da quelle spettacolari: scenografie sontuose, macchinari sbalorditivi, illusionismi coinvolgenti. In queste rocambolesche vicende, di una questione si tratta: dell'occultamento e del disvelamento della Virtù. Come in un processo psichico, la virtù viene macchiata dal confronto con la Realtà (sessualità, alterità) e tutto il dramma è volto a ristabilire questo edenico stato primordiale. Questa storia è spesso una storia famigliare, attraverso cui ben facilmente la strutturazione dei contenuti morali del mondo trova uno schema di organizzazione ed esplicazione.

Detto questo, a cosa servono oggi queste nozioni di una prassi drammaturgica e spettacolare dei primi dell'Ottocento? In primo luogo, il *Trattato del melodramma* non è solo un pamphlet parodistico, ma «riconosce [...] che il suo oggetto è sistematico, suscettibile di analisi strutturale o di una classificazione morfologica»[3]. Dunque, questo testo d'epoca illumina alcune costanti del genere, ne rivela i materiali e i procedimenti compositivi. C'è qualcosa in comune con quello che si chiama melodramma cinematografico? È possibile stabilire una parentela, senza istituire semplicemente una generica nozione di "melodrammatico" applicabile a metà degli spettacoli da Eschilo in poi (quelli con protagonisti sfortunati), o al cinema tout court?[4]. In primo luogo il melodramma teatrale offre al cinema una concezione non psicologica delle *dramatis personae*: per quanto il genere melodrammatico abbia spesso a che vedere con l'isteria, le psicopatologie ed i complessi irrisolti, i comportamenti dei suoi personaggi non sono mai motivati psicologicamente, ma spinti da un disegno morale che li sovrasta e determina. Storie troppo inverosimili per non essere credute...
Inoltre il melodramma cinematografico eredita la naturale predisposizione per l'eccesso ed il popolare: fu questo che affascinò Douglas Sirk, attento lettore di Schopenhauer, e dopo di lui Rainer Werner Fassbinder, che proprio in questa dualità trovò una chiave per scatenare una tenace volontà stilistica, senza nulla togliere alle necessità commerciali del cinema[5]. L'accento sugli aspetti spettacolari fornì a intere generazioni di registi l'occasione di esprimere uno stile attraverso gli aspetti figurativi delle proprie opere: si guardino i colori sgargianti di *Come le foglie al vento* (*Written on the Wind*, 1956) di Douglas Sirk, il fulgore dei balletti (*Scarpette rosse*/*The Red Shoes*, 1948) di Michael Powell / Emeric Pressburger, il figurativismo di *Senso* (1955) di Luchino Visconti, che riporta il melodramma al suffisso (melo-) che lo determina, le dissolvenze incrociate di *L'Histoire d'Adèle H.* (*Adele H.*, 1975) di François Truffaut, i carrelli di *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci, o i neri intensi in cui affondano i personaggi di *Così ridevano* (1998) di Gianni Amelio...
Come sostenne Thomas Elsaesser in un testo fondamentale, riferito al melodramma hollywoodiano anni Cinquanta, «alla 'sublimazione' del film d'azione e del musical di Busby Berkeley/Lloyd Bacon in melodramma domestico e familiare corrispose una sublimazione del conflitto drammatico nella scenografia, nel colore, nella gestualità e nella composizione dell'inquadratura, che nei migliori melodrammi è perfetta-

mente tematizzata in termini di impedimento emotivo e psicologico dei caratteri»[6]. Quale migliore condizione di stallo di quella del nucleo famigliare? Dove trovare con più semplicità le inestricabili opposizioni, e le ragioni per aderire ai personaggi, nonostante l'evidente discutibilità delle loro scelte? Il melodramma è il dramma della virtù negata: la simpatia con le vittime è inevitabile, ché la loro bontà è certa, indipendentemente dalla abiezione in cui possono rotolarsi. «Quel che può fare la virtù, una volta 'caduta' e disprezzata da tutti, non sarà dunque una lotta quanto una forma di *pura e semplice resistenza*»[7]. Il melodramma è la tragedia dell'essere e del non-poter essere: si è come si è, e si vorrebbe essere diversi, ma non è possibile. L'azione vi è bandita, e questo consente un'efflorescenza di soluzioni visive precluse all'avventura, che è un dramma del fare, e al comico, che è questione di (non-) sapere fare. Come dice sconsolato Jiggs in *Il trapezio della vita* (*The Tarnished Angels*, 1957), «Cosa posso fare? So solo amarla...».

Francesco Pitassio

Per saperne di più...

La letteratura sul melodramma cinematografico è sterminata, anche in virtù di una forte rinascita dell'interesse per il genere, legata a vari filoni di studi in ambito cinematografico: sul rapporto tra cultura di massa ed elitaria, sulle culture minoritarie (femminile, gay ecc.), sulla cinefilia e sulla nozione di stile e via discorrendo. Molti di questi filoni sono caratteristici degli studi anglosassoni, e conseguentemente, mentre la prospettiva francese e italiana ha più spesso privilegiato un'ottica d'autore, quella americana ed inglese ha prediletto raccordare un interesse cinefilo per un cineasta con una sua contestualizzazione in un panorama culturale o in una configurazione della psicologia di massa. Qui si vogliono suggerire unicamente testi dedicati al genere, anziché a cineasti specificamente versati in esso. Di particolare interesse sono i seguenti volumi:

In italiano:
AA. VV., *Le forme del sentimento. Il melodramma nel cinema americano*, «Cinema & Cinema», n. 37, 1983.
Orio Caldiron, Stefano Della Casa (a cura di), *Appassionatamente. Il mélo nel cinema italiano*, Lindau, Torino 1999.
Alberto Pezzotta (a cura di), *Forme del melodramma*, Bulzoni, Roma 1992.
Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema* contemporaneo, Lindau, Torino 1999.

In francese:
Jean-Loup Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, Stock, Paris 1985.

In inglese:
AA. VV., «Film Criticism», n. 2, Winter 1984-85, speciale melodramma.
AA. VV., «Monogram», n. 4, 1972, speciale melodramma.
AA. VV., «Screen», n. 6, 1986, speciale melodramma.
AA. VV., «Wide Angle», n. 2, 1980, speciale melodramma.
Jackie Byars, *All That Hollywood Allows. Re-reading Gender in 1950s Melodrama*, University of North Carolina, Chapel Hill 1991.
Christine Gledhill (a cura di), *Home Is Where the Heart Is*, BFI, London 1987.
Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Indiana University Press, Bloomington 1987.
Robert Lang, *American Film Melodrama*, Princeton University Press, Princeton 1989.
Tania Modleski, *Loving With a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, Archon Books/Methuen, Hamden/London 1985.
Andrea S. Walsh, *Women's Film and Female Experience*, Praeger, New York 1984.

Inoltre, un testo fondamentale e a tutt'oggi insuperato sul melodramma teatrale, ma con grandissime suggestioni e motivi di interesse anche per il genere cinematografico, è:

Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985.

***

Dal *Trattato del melodramma* proponiamo i capitoli IX, X, XV. La traduzione è quella di Patrizio Bocconi, utilizzata nell'edizione italiana (Pratiche, Parma 1985) del testo. Le note sono del traduttore.

La filosofia nel Melodramma

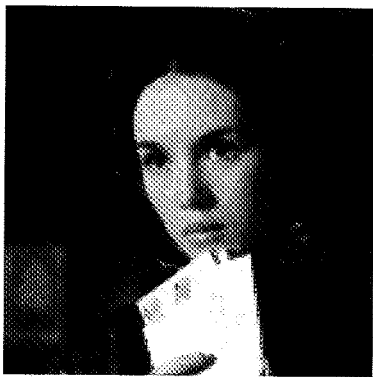
Costruisce sulla rena chi trascura le fondamenta, per prendersi cura degli accessori: la costruzione potrà abbagliare il volgo, ma respingerà il conoscitore. Del pari, il Melodramma che non sarà radicato sulla filosofia, sarà difettoso nelle sue fondamenta e finirà per crollare. E in realtà, l'autore che si butta nel labirinto degli errori, dei misfatti, degli avvelenamenti e degli assassini, senza munirsi del filo prezioso che deve guidarvelo attraverso, non sembra disconoscere la nobiltà della sua arte, e l'importanza della sua missione?

Non lo si ripeterà mai troppo: fuori dalla filosofia non c'è salvezza! Per carità, non è che io voglia disconoscere l'influenza morale di scenografie e balletti; mille esempi provano, al contrario, quanto partito ne possiamo trarre. Ma essi forniscono soltanto bellezze di second'ordine e di dettaglio, non certo in grado di dare ad un'opera quel carattere durevole a cui ogni animo forte deve aspirare per le proprie opere. Un Melodramma ha da essere un quadro di costumi e una sorta di panorama di tutte le conoscenze umane su cui domina la filosofia. Colui che rinuncia a questo strumento quasi miracoloso, da solo si priva del suo destino di immortalità.

Siate dunque filosofi in ogni vostro atto, in ogni vostra scena, e, se è possibile, in ogni vostra frase, voi che aspirate a divenire un giorno ornamento della scena francese; e pure voi, falange consacrata degli ammiratori, che accorrete, a ogni opera nuova, a porre assedio, pieni di entusiasmo, alle porte della Gaité, dell'Ambigu, della Porte-Saint-Martin! imbrigliate le vostre passioni mentre vi gettate in questa sanguinante arena; ricordatevi che siete là per formare il vostro spirito e il vostro cuore; trattenete quindi i vostri trasporti finché il tiranno assassina e il gonzo ascolta [«un gonzo, un tiranno, una donna innocente perseguitata, un cavaliere» sono, per gli autori del *Trattato*, i personaggi principali nel melodramma]; aspettate per esplodere che l'uno o l'altro ragioni: allora, sommergete di applausi remuneratori chi sa tracciare utili lezioni ed insegnarvi a vivere!

Una volta convinti gli autori che è la logica che si cercherà nei loro tiranni, nei loro gonzi e in genere in tutti i personaggi, allora sì, io vi dico, che ce ne metteranno quanta più ne possono. Per aiutarli a raggiungere questo mirabil fine, consigliamo loro di leggere quei libri ingenui in cui si possono trovare molti pensieri come questi: *Il dolore fa male. Il passato è passato* (*Ecberto*).
Dal che si vede come la prima qualità

Note

1. Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma 1985, p. 45.
2. A questo proposito, si veda l'eccellente saggio di Ben Brewster, Lea Jacobs, *Theater to Film. Stage Pictorialism and Early Feature Film*, Oxford University Press, Oxford 1997.
3. Peter Brooks, "Prefazione", in A! A! A!, *Trattato del melodramma*, Pratiche, Parma 1985, p. XIX.
4. In quest'ottica, in termini non sempre convincenti, si veda: Jacques Goimard, "La parola e la cosa", in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Lo specchio della vita*, Lindau, Torino 1999.
5. Così diceva il regista bavarese: «Quello che vorrei realizzare è una simbiosi tra fare dei film che siano belli, intensi e piacevoli come quelli di Hollywood e malgrado ciò non abbiano necessariamente un carattere legittimatorio. Questo è il mio sogno, fare un cinema tedesco bello, fantastico, ma anche fortemente critico come lo sono del resto buona parte dei film di Hollywood». Cfr. Wielfried Wiegand, "Voglio fare la Hollywood tedesca", in Enrico Magrelli, Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Tutti i film di Fassbinder*, Ubulibri, Milano 1983, p. 33. D'altro canto, *La paura mangia l'anima* (*Angst essen Seele auf*, 1973) è l'esplicito remake di *Secondo amore* (*All That Heaven Allows*, 1955), dell'amato Douglas Sirk...
6. Thomas Elsaesser, *Tales of Sound and Fury*, «Monogram», n. 4, 1972; ora in Christine Gledhill (a cura di), *Home Is Where the Heart Is*, BFI, London 1987, p. 52. Trad. it. in Alberto Pezzotta (a cura di), *Forme del melodramma*, Bulzoni, Roma 1992, p. 81.
7. Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, op. cit., p. 52, corsivo mio.

della morale ha da essere la più squisita semplicità, quale si trova nelle *quartine di Pibrac*, nel *poema di M. de la Paliss*, nella *Civilité puérile et honnête*[1], nel *Mathieu-Lansberg*. Basta distillarne la quintessenza e spargerla in un Melodramma, e il successo è assicurato. Ma non si devono presentare nude e crude le idee semplici che si sono attinte in questi archivi della ragione: occorre abbellirle con il prestigio dello stile melodrammatico, di cui in tanti han scoperto il segreto. Ecco gli esempi più brillanti, colti da passi famosi:

Il guanciale dei rimorsi è imbottito di spine;
La malinconia è una rosa che perde i suoi petali;
La riconoscenza è un registro a partita doppia;
La macchia nera del crimine si lava solo col sapone del pentimento;
La modestia è uno scampolo della virtù;
Oh quanto è da compiangere un infelice, quando è sventurato;
L'abete dell'orgoglio non si abbatte nemmeno sotto la scure della sventura;
Il sole è un riverbero eterno;
La donna è un fiore che sta a mezzo tra la rosa ed il giglio;
Il nocciolo dello spazio lo rompe solo il martello dell'ipotesi;
Il sentimento è la valvola dell'anima;
Le reputazioni si depurano nel crogiolo della tomba.

Gli abissi

Tutti i luoghi che diventano complici del delitto, tutte le circostanze mobilitate a nuocere ad uno dei personaggi importanti dell'opera, ecco ciò che intendiamo per abissi.

Ben si vede quale estensione potrebbe assumere questo capitolo, se noi gli dessimo tutto quello spazio che gli potremmo dedicare; poiché, in materia, l'immaginazione è andata così lontano, che sarebbe più facile numerare le opinioni differenti dei nostri eremiti letterari, che contare gli abissi diversi che hanno partorito le teste prodigiosamente feconde dei nostri scrittori di Melodrammi. Non tenteremo l'impossibile, e, accontentandoci di darne una pallida idea, ci limiteremo a parlare di quelli più degni di nota.

Sui Boulevard, uno dei grandi principi è che per piacere bisogna spaventare. La tenerezza dei sentimenti, l'armonia dello stile, lo spirito dei couplet, non son nulla: ci vuole il sublime, ci vuole il terribile, ci vuole lo spaventoso! Tremi l'autore, se il pubblico non trema; ma d'altro canto che trionfi l'attendono, che corone si intrecciano per la sua fronte raggiante gloria, se sa far passare tra gli spettatori le impressioni forti e quasi convulse che il terrore insinua fino nei più profondi penetrali dell'anima! Ma, per riuscirci, che deve fare? Gettarsi a corpo morto negli abissi; riunirli tutti, se gli riesce, in una stessa opera, o, altrimenti, fare almeno mostra del maggior numero di essi.
Per incominciare, vogliamo vedere una prigione; poiché nulla è più adatto a catturare lo spirito e il cuore che una prigione da Melodramma! Alla vista di quella porta di ferro, di quelle grate enormi, di quei sottili pertugi che lasciano appena penetrare un raggio di luce, saremmo tentati di immaginarci che là dentro geme il crimine, condannato a giusto castigo; errore! questa prigione non vi proporrà che una innocente riunione di brava gente: un amante infelice colpevole solo di troppo amare, delitto certo oggi ben raro, ma anche perdonabilissimo, se un tiranno sapesse perdonare:

Ignoscenda quidem, scirent si ignoscere manes!;

un carceriere, il miglior uomo del mondo, piuttosto dedito al cicaleccio, traboccante di parole consolatorie, di couplet, di tabacco, e soprattutto di morale; un tavolo,

Che in uno dei supporti il tempo avrà spezzato;

su questo tavolo, una brocca piena di onde, e un pane rotondo con impressi i denti di sorci e ratti: ecco in quale compagnia la vittima infelice, incoronata delle sue sventure e delle sue virtù, autentica corona di spine, è ridotta a vivere, bene o male, a pan secco.

Una caverna è ugualmente d'obbligo per la perfezione dell'opera: giusto nel cuore di una selva oscura, frequentata soltanto da lupi, da cinghiali, da orsi e da uomini mille volte più feroci ancora! E là noi sentiremo tessere i più orrendi complotti contro l'innocenza; là le eco ripeteranno, sorde, grida di morte! morte! e le recheranno fino all'anima degli spettatori che, più sensibili delle eco, si lasceranno sfuggire gemiti dolorosi.

E mostrateci anche un sotterraneo: oh! Com'è grazioso un sotterraneo! Che io possa vederci ossami sparsi qua e là, erranti, vagolanti! ed i venti vi gettino come delle grida lamentose! e in mezzo alla nera oscurità passeggi lento e a passi misurati un fantasma bianco; e si arresti di tanto in tanto a baciare la pietra fredda e inanimata di un sepolcro!... perché il sotterraneo non sarà mai troppo nero, e perciò voi non ci metterete mai ombre sufficienti.

Che abbiamo scorto tra questi pallidi lucori che si stendono lugubri come sudari? Un altare misterioso, dove gli scheletri infiammati di tre ceri, nell'ultimo soffio dell'agonia, rompono le tenebre! Non basta, sulle pareti decrepite si disegna il cadavere di una lampada sepolcrale e mezza spenta; una funebre campana si fa sentire ad intervalli... i suoi tocchi sono sordi... e quando la sua gran voce giunge a pronunciare *mezzanotte*, ciascuno presagisce l'ora estrema!

Ma siccome il serpente nascosto tra i fiori suscita in noi ancora più spavento quando si rizza all'improvviso non dimenticate di avvolgere talvolta il pericolo in un involucro grazioso! Fate il vostro tiranno capace di preparare, con i vini migliori, i più sottili veleni; nascondete la morte nel fondo di una coppa, nelle viscere di un pasticcio; profumate d'arsenico i doni di Cerere e gli omaggi di Pomona; e tu, bella del sangue di Adone, Rosa, anche tu armerai i petali di mortifere essenze! Per farla breve, che la triste vittima non possa muovere un

Note

1. Guy de Faur sieur de Pibrac (1529-1584). Magistrato e poeta. Autore, tra l'altro delle *Quartaines*.
Il poema di M. de la Paliss è la celebre canzone dedicata dai suoi soldati a Jacques de Chabannes seigneur de La Palice (o La Palisse) dopo la sua gloriosa morte nella battaglia di Pavia (1525), rielaborata nel '700 da La Monnoye. La sua strofa più celebre («Monsieur d'La Palice est mort, / Mort devant Pavie; / Un quart d'heure avant sa mort / Il était encore en vie») ha dato origine alla espressione «lapalissiano».
La *Civilité puérile et honnête* è un vecchio manuale famoso per le sue regole spicciole di buone maniere, e oggi entrato, come locuzione ironica, nel linguaggio corrente. Trae il titolo dalle imitazioni settecentesche del *De civiltate morum puerilium* di Erasmo.

passo senza avere il piede sospeso sulla morte!... Ah! che brivido tra il pubblico!... Poi potrete sempre salvare lo sventurato con uno di quei colpi di scena di cui il destino è prodigo verso gli infelici... da Melodramma. [...]

Dello stile

SEZIONE PRIMA
Lo stile in generale

Lo stile è la veste del pensiero: gli aggiunge grazia, e talvolta anche energia: ad esempio, «*può esser perito*» è pensiero di ogni giorno; ma guardate come gli dà rilievo l'incanto dell'espressione: *il suo fiato ha potuto spegnersi come la face che il vento del nord ha rovesciato (Ecberto).* Scrivere bene, possiamo dire, è pensare due volte.

Nulla contribuisce alla riuscita di un Melodramma quanto il modo in cui si esprimono i suoi eroi; ciascuno ha il suo carattere, quindi ciascuno abbia il suo linguaggio.

Le diverse passioni hanno esse pure degli idiomi diversi; poiché il discorso non è che l'esternarsi delle sensazioni, e di pari passo con esse ha da mutare.

Così il primo dovere di uno scrittore è di approfondire il cuore umano, e poi di darsi da fare per riprodurre, con pennello fedele, tutti i moti da cui lo vede agitato.

Ci sono autori che, per mancanza di questo studio, danno ad ogni cosa un aspetto uniforme. Le ragioni di questo vizio sono da ricercare nel fatto che essi a lungo si sono applicati per crearsi un tipo di scrittura, e vogliono piegare la passione allo stile, senza immaginare che tocca allo stile ubbidire alla passione.

Noi lasceremo ai retori il compito di insegnare le figure, come se esse si dovessero imparare: noi le ignoreremo, sicuri come siamo che esse devono nascere dalle circostanze e non dallo spirito dell'autore. Dumarsais[1] diceva, a ragione, che si *creavano più figure al mercato in un giorno di fiera che in piena Accademia, in un giorno di seduta*... e non è dire poco.

Fino ad oggi si è usato distinguere lo stile in *semplice, fiorito e sublime.* Questa classificazione, che può andare bene per gli altri generi letterari, non si attaglia per nulla al Melodramma; perché qui tutto deve essere sublime, persino lo stile del gonzo.

Ma questo sublime cambia in ragione dei personaggi: da ciò consegue la distinzione che ne facciamo; vale a dire: lo stile *ingenuo*, lo stile *temperato* e lo stile *misterioso*.

Di questi trattiamo nella sezione seguente, dandone alcuni esempi che faranno risaltare le loro fisionomie differenti.

SEZIONE SECONDA
I tre tipi di stile

Lo stile *ingenuo* è la natura, ridotta alla più semplice espressione, o meglio è qualcosa di più semplice della natura. E da ciò gli viene non so quale grazia impossibile da definire.

Così ci piace sentire il buon Mimiski gridare mentre sale su un vascello: *Ah! Dio! questa è bella! questa è bella! Che! non è né più né meno che una vera casa!*

Una esclamazione così ingenua piace allo spettatore per un sacco di ragioni: perché è naturale, innanzitutto, poi perché sa adulare il suo amor proprio, mostrandogli negli altri una ignoranza più grande della sua; perché incontrare uno più sciocco di noi è pur sempre una bella soddisfazione. Sotto questo punto di vista, né Pixerécourt, né Frédéric, né Cuvilier lasciano nulla a desiderare.

Altri esempi di ingenuità nei discorsi? Eccovi serviti: *Signore, lo sconosciuto è noto. – Mi sembrate un buon ragazzo... È vero, signore. – Il passato è passato. – Quando si tratta di fingere, è allora che si deve simulare. – Dei colpi di sciabola, pif! pif! pif! Dei colpi di pistola, pan! pan! pan! Dei morti, puf! puf! puf!*

Lo stile *temperato* porta in sé la sua definizione: la via di mezzo tra l'*ingenuo* e il *misterioso*. È un fiume tranquillo che scorre tra queste due contrade, e il cui procedere è maestosamente grazioso. Sulle sue onde amorosamente si chinano dalle due rive ombrosi rami che paiono darsi la mano e che abbandonano alla corrente la spoglia olezzante delle metafore e dei paragoni.

Ora tenteremo di cogliere al volo qualcuno di questi fiori, per inghirlandarne il paragrafo:

Ah! infelice, volli cogliere le rose d'imene, e non ne provo che le spine crudeli! Ah! che facesti mai, sfortunata Misella?

Non sentite il tamburello ribollente e gioviale? Su, fanciullette, andiamo a unire all'armonia dei suoi suoni i sonagli della nostra follia.

Nello scorgere le due tortorelle, il mio cuore vaporava tutto in languori amorosi.

Ed eccoci finalmente allo stile *misterioso*, e un segreto orrore si impadronisce dei nostri sensi sbalorditi. O stile misterioso! Chi sei tu, tu che incedi sempre avvolto nel mistero? Perché questo oscuro mantello in cui tutto ti avvolgi? Dicci, tu sei qualcosa, tu, oppure non sei nulla?

Question vana! Tutto ciò che vi è di patetico, di gigantesco, di smisurato; tutto ciò che esiste in fatto di punti esclamativi e interrogativi; tutto ciò che c'è in fatto di figure, tropi, la mononimia, l'onomatopea, la prosopopea, l'etopea, ecc., ecc., ecc., ecc.; tutto quanto vi è di oscuro, tenebroso, incomprensibile, impenetrabile, inintelligibile... ecco lo stile misterioso: la notte del Melodramma.

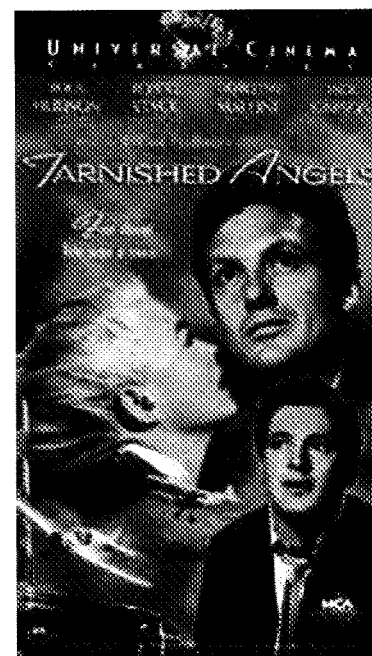
L'autore deve gettarsi senza l'ausilio di un filo di Arianna nelle spire di questo labirinto inestricabile, errare di frase in frase, sperdersi di parola in parola, smarrirsi di sillaba in sillaba, di lettera in lettera, senza mai sapere né quel che fa, né quel che dice, né quel che pensa. E il risultato è un amabile disordine, una sublime incoerenza, madre d'ogni stupore e meraviglia.

Eh! chi non ha urlato d'estasi, udendo le frasi meravigliose che citiamo d'esempio?

Là sotto c'è un segreto mistero!!!

Barbaro, mi destinavi al pugnale del crimine, muori sotto il pugnale della vendetta. Immagine sublime!

Il guanciale del rimorso è imbottito di spine... Che tratto incisivo!

Egli vi è ignoto, e voi lo conoscete, si chiama Adolfo ma Adolfo non è, – ora lo amate, ma lo detesterete, voi lo

detestate, ma l'amerete un dì'... Quali nubi in queste antitesi!

La morte plana sul mio capo, come una civetta lamentosa!...

Impietosi Dei, siate soddisfatti alfine. Isemburge vuota a lunghi sorsi la coppa dell'ignominia e della sventura.

La bellezza non è nulla per me che all'ombra di un trono!

Ecco i tre tipi di stile: è ovvio che l'*ingenuo* è destinato al gonzo, il *temperato* ai personaggi minori e alle quiete passioni, mentre il *misterioso* è lo stile dei tiranni e dei moti dell'animo impetuosi; ma questa non è una regola così fissa da impedire allo stesso eroe di passare dalla fonte dell'*ingenuo* al fiume del *temperato*, per gettarsi infine nelle rapide del *misterioso*. È anche questo uno dei misteri dell'arte!

SEZIONE TERZA
Della magia di qualche espressione

Ci sono nei gusti degli uomini dei misteri bizzarri. Perché i selvaggi prediligono il rosso a tutti gli altri colori? e a noi, perché piace il bianco? E perché tanta animosità verso il giallo? A ciò, come a tante altre cose, si deve rispondere: non ne sappiamo un bel nulla; a meno che non ci mettano becco i chimici, che, si sa, spiegano proprio ogni cosa.

L'esperienza ci ha detto che il Melodramma possiede certe espressioni che non mancano mai di produrre grande effetto. Ed è tutto ciò che possiamo dire in proposito.

Ad esempio, nessuno ignora che, nei momenti di stizza, un amante deve all'amata i dolci epiteti: *tigre, barbara, crudele, inumana*; eppure nessuno è al riparo dai dolci vapori d'emozione che esalano da tali epiteti.

Che sento? è un'altra espressione magica; idem per *che vedo?*

Ma la parola per eccellenza, la parola che deve oscurare la scena, la parola insomma senza cui non c'è Melodramma è: *fingiamo*.

Questo imperativo famoso merita da parte nostra una pausa di attenzione, come ci si arresta in un vasto tempio davanti all'immagine del Dio. Da dove ne viene l'ascendente a cui nessuno spirito può sfuggire? È forse perché in sé solo racchiude l'opera intera? oppure perché è il manto del delitto, e, dietro di esso, l'animo dello spettatore intravede tutte le macchinazioni della scelleratezza? Di certo c'è che è forte di un potere intimo, che assoggetta ogni cuore.

SEZIONE QUARTA
Regole generali

– La prima regola dello stile è, come nella musica, di evitare la monotonia, cambiare spesso il tono, variare le note.

Senza tregua scrivendo variate i discorsi.
Uno stile troppo uguale in van brilla e se è uniforme
Il destino è che ognun dorme...
Felice! Chi... sa, con tono leggero, passar dal grave al dolce, dal gioioso al severo...
La noia nacque un giorno dall'uniformità...

– Un'altra regola per gli altri scritti è la *chiarezza*; ma nulla di simile esiste per il Melodramma: lo stile qui deve essere *chiaro-scuro*: perché noi abbiamo postulato che occorre lasciare sempre qualcosa da indovinare. Noi invitiamo anzi i giovani autori a creare enigmi e sciarade per meglio impadronirsi di quest'aria di mistero.

– Bisogna ammettere per il Melodramma la regola di Despréaux[2] che concerne le descrizioni:

Nelle descrizioni siate ricchi e pomposi

Ma rifiutiamo la regola che la precede:

Nel vostro narrare siate vivi e concisi

Non ci si saprà mai dilungare troppo sui minimi particolari. Cammin facendo, si incontrano grandi pensieri, digressioni tenebrose, o teneri sentimenti che sono sempre di sicuro effetto.

Una delle grandi bellezze dello stile è senz'altro quella che viene dall'uso delle massime. Esse devono comparirvi di tanto in tanto per sollevare lo stile, come i colpi di grancassa tirano su una musica che langue.

Unite il pensiero ai vezzi del linguaggio.

– Io ben mi guarderei dal dimenticare l'armonia imitativa, perché non basta che le parole ci dicano la cosa e pure ce la mostrino, esse devono anche farcela udire.

The sound must seem an echo to the sense (Pope)
Il suono ha da essere l'eco del tuo pensiero.

Imparate a scegliere dunque parole che, per una combinazione felice, riproducano alle nostre orecchie lo stesso effetto di ciò che rappresentano.

– L'autore di Melodrammi ha un'altra arma ancora per strappare consensi, quella delle frasi strappa-applausi. Le frasi strappa-applausi sono massime, ma massime che sfuggono fuori, con veemenza, in un momento di furore e indignazione. E son chiamate così perché sollevano montagne di applausi.
– Questo è quanto avevamo da dire a proposito dello stile. Avremmo potuto dilungarci ulteriormente; ma ci è sembrato inutile, su un soggetto che è di competenza della natura, dare delle leggi che non sono che appannaggio dell'arte. Giacché, se mi posso appropriare delle parole di Dessaintange, *non si costruisce* lo stile del Melodramma; *deve nascere già fatto*. [...]

Note

1. Chesneau du Marchais (o Dumarsais) (1676-1756). Grammatico ed oratore, autore del *Traité des Tropes*.
2. Nicolas Boileau (1636-1711), noto anche come Boileau-Despréaux.

Depero e il cinema

Tesi di laurea discussa all'Università degli Studi di Udine, a. a. 2000-2001.

All'evidenza dei fatti non esiste attualmente alcun film girato o diretto da Fortunato Depero. Tuttavia l'interesse per il cinema è una costante nella vita dell'artista futurista: si concretizza fra la metà degli anni Venti e la metà degli anni Trenta nella redazione di almeno tre soggetti di film e di due testi teorici, e raggiunge l'apice nel periodo di permanenza a New York (1928-1930), durante il quale si pongono le basi per il libro *New York Film Vissuto*, fortemente influenzato dal linguaggio cinematografico. *Futurismo Italianissimo*, *Equatore* (1928), *Gloria Conquistata* sono i titoli dei progetti di film noti agli studiosi, ai quali si aggiunge il testo pubblicitario *Depereclame ⇔ Autofilm*[1]. L'esaltazione e la promozione del Futurismo italiano, delle opere e dei protagonisti del movimento attraverso l'impiego del mezzo cinematografico sono alla base di *Futurismo Italianissimo*[2], mentre la promozione personale di Depero è il fulcro di *Depereclame*, che alterna brevi testi sulla vita a brevi liriche e slogan pubblicitari sull'arte, e di *Gloria Conquistata*[3], ove il tono si fa più narrativo e si alternano sogno e realtà. Dall'intento promozionale si scosta invece il progetto *Equatore*[4], un film-viaggio che doveva visualizzare il folclore, la caccia, la colonizzazione, l'arte dell'Africa «dal Congo Belga alla Somalia Italiana»[5].
L'interesse dell'artista per il cinema è testimoniato anche dai testi teorici, più volte citati dagli studiosi, che prendono in considerazione il film quale modello per il teatro e la pittura. Da due di essi, pubblicati dall'artista nel 1927 e nel 1932[6], si estrapolano i principi fondamentali del linguaggio cinematografico per Depero: velocità e trasformazione rapida, varietà delle azioni, sintesi di immagini in contrasto, dinamismo, sorpresa, contrapposizione di frammenti sono le caratteristiche che il teatro doveva imitare per raggiungere il successo del cinematografo e che dovevano essere le fonti d'ispirazione del pittore moderno. Gli stessi concetti sono alla base della redazione di *New York Film Vissuto*[7], progetto editoriale influenzato dal cinematografo sia nella struttura generale che in alcuni passaggi particolari, la cui bozza per la pubblicazione è stata oggetto di analisi nella tesi.
Lo stesso Depero aveva individuato un legame profondo fra libro e film, fra il linguaggio della scrittura e il linguaggio delle immagini cinematografiche, nell'introduzione di *New York Nuova Babele*, che da *New York Film Vissuto* direttamente discende:

> Non è il presente libro, un romanzo, non è giornalistico, non è sociale, ma è un film dove tutte le prospettive e tutti gli stati d'animo, le visioni ed i commenti si susseguono tagliati a quadri, in bozzetti sintetici con blocchi e nuclei squadrati e pittoreschi[8].

New York Film Vissuto presenta una serie di episodi slegati e contrastanti, che nel progetto originario dovevano essere espressi attraverso disegni e suoni registrati su dischi[9], oltre che attraverso la parola scritta. La scrittura stessa varia, contemplando poesie e parole in libertà, ritagli di giornale, testi pubblicitari e tavole *parolibere* (sorta di ibridazione fra parola scritta e disegno). Il carattere "poliespressivo" del manoscritto si rifà a quello pensato per il film futurista, che doveva annoverare «dal brano di vita reale alla chiazza di colore, dalla linea alle parole in libertà [...] pittura, architettura, [...] musica di colori, [...] accozzo di oggetti e realtà caotizzata»[10].
Sintesi di varietà e contrapposizione di frammenti si riscontrano anche negli argomenti trattati e nella struttura di alcuni particolari episodi presenti nello scritto. Il cinema influenza il libro anche nei modi della scrittura, la quale spesso si fa «visiva» e «sonora» assemblando immagini e suoni secondo modalità che possono essere assimilate alle forme del montaggio cinematografico. L'analisi del testo ha portato ad evidenziare, tra gli altri, alcuni passaggi accostabili alle macrostrutture della *grande sintagmatica* di Christian Metz[11] o agli stilemi fatti propri in seguito dal montaggio "classico" cinematografico, come ad esempio le figure del *campo e controcampo*[12].
Il periodo di permanenza a New York (1928-1930) fu per Depero colmo di esperienze cinematografiche: gli appunti di quegli anni riportano più di un richiamo alla novità del film sonoro e riferiscono di alcune visioni di pellicole, come la serie *Our Gang*[13] o il film *Mani*[14]. È quasi certo che egli abbia visto il film *Broadway Melody* (1929) di Harry Beaumont[15], ed è sicuro che frequentasse il cinema Guild, come si può evincere, tra l'altro, dalla lettura di un programma inedito di quella sala, appartenuto a Depero, e risalente al 1929[16]. Non a caso la stesura del manoscritto originario di uno dei testi teorici cui si è accennato sopra risale al 1929[17], così come non sembra casuale la stesura di *New York Film Vissuto*, con le caratteristiche riferite, proprio negli anni in cui maggiori sono le tracce della frequentazione del cinematografo. Una ulteriore prova del profondo legame esistente fra il libro e il cinema si trova in un manoscritto inedito intitolato *Il giorno e la notte*[18] il quale, versione preliminare del progetto per il film *Gloria conquistata*, contiene infatti una parte consistente degli episodi presenti nel libro su New York, quasi che Depero avesse previsto un possibile utilizzo di *New York Film Vissuto* come sceneggiatura per un'opera cinematografica.
Lo studio accurato degli scritti di Depero ha permesso di mettere in luce alcuni dei motivi che furono all'origine della mancata realizzazione delle opere cinematografiche progettate: motivi tecnici, come si evince da una lettera inedita inviata alla moglie Rosetta che riguarda probabilmente *Futurismo Italianissimo*[19], o motivi economici, come ci sembra di poter intendere da un'altra lettera[20] scritta dalla stessa consorte all'artista e che si riferisce alla mancanza di denaro per un viaggio in Africa da effettuarsi nel 1928, l'anno del soggetto *Equatore*.
Un ultimo aspetto che vale la pena ricordare è la presenza di ben tre richieste di collaborazione per la realizzazione di tre opere cinematografiche pervenute a Depero da altrettanti artisti. Se le proposte di Gad Henri, regista rumeno di teatro di marionette e di cinema d'animazione, e di Dora Felisari, scrittrice e amica di Marinetti[21], sono abbastanza note, anche grazie alla recente pubblicazione di Giovanni Lista[22], meno conosciuta è la proposta di Adriano Zancanella, produttore e regista di documentari della Dolomiti Film di Rovereto. Con una lettera del 1951[23] egli chiede a Depero una decina di bozzetti scenografici per un film imprecisato. L'archivio di Zancanella, contenente film e sceneggiature, esistente ed individuato da chi scrive, è per ora ancora inaccessibile.

Serena Aldi

Note

1. Pubblicato da Gabriella Belli con il titolo "Autofilm", in Christian Janicot (a cura di), *Anthologie du Cinéma Invisible*, Editions Jean-Michel Place, Paris 1995, pp. 200-200. Qualche perplessità suscita l'inserimento di *Depereclame* fra i soggetti cinematografici: in primo luogo perché nei manoscritti preliminari alla stesura dattiloscritta (quella pubblicata) non vi è alcun accenno al suo contenuto come base per un film; in secondo luogo perché nel testo definitivo ed in quelli che lo precedono manca qualsiasi riferimento alla trattazione delle immagini che dal film dovrebbero scaturire: non esistono infatti termini come *compenetrazione* o *simultaneità*, che sono invece presenti nei manoscritti di *Equatore*, *Film Italianissimo*, *Gloria Conquistata*.
2. Ne scrive per la prima volta Giovanni Lista in *I futuristi e la fotografia*, Panini, Modena 1985, p. 10.
3. Si veda Giovanni Lista, *La Scène Futuriste*, CNRS, Paris 1989, p. 254.
4. Si veda Mario Verdone, "Cinema futurista" in Paolo Bertetto, Mario Celant (a cura di), [illegible], Bompiani, Milano 1986, p. 8[illegible].
5. Pagina [illegible] del MS [illegible], Archivio del '900, Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto. Fondo Depero (d'ora innanzi Archivio del '900).
6. Il primo è stato originariamente pubblicato in Fortunato Depero, *Depero Futurista*, Edizione Dinamo Azari, Milano 1927, p. [illegible]. Il testo è stato successivamente ripubblicato in Bruno Passamani, *Depero e la scena dai "Colori" alla scena mobile*, Nadar 2, Martano Editore, Torino 1970, pp. 54-55. Depero nel [illegible] dava seguito alle considerazioni teoriche già tracciate da Marinetti nel manifesto *Teatro futurista sintetico* ([illegible]). Il secondo scritto, intitolato *Il cinematografo e la pittura dinamica*, apparve per la prima volta nel numero unico «Futurismo, 1932 anno X, S.E. Marinetti nel Trentino».
7. Il MS di riferimento è il 3858 (Archivio del '900). Più di uno studioso ha accennato al carattere particolare di *New York Film Vissuto* senza mai però affrontarne l'analisi.
8. Il MS è il 3807 (Archivio del '900).
9. Il volume avrebbe dovuto essere il primo «libro parolibero sonoro» della storia dell'editoria, corredato di due dischi incisi dall'autore. Si veda la locandina pubblicitaria pubblicata in Maurizio Scudiero, David Leiber, *Depero e New York*, Longo Editore, Rovereto 1986, pp. 235-237.
10. Dal *Manifesto della Cinematografia futurista* (1916). Pubblicato più volte, si può trovare in Mario Verdone, *Cinema e letteratura del Futurismo*, Provincia Autonoma di Trento – Comune di Rovereto – Manfrini Editori, Rovereto 1990, pp. 231-234.
11. Christian Metz, *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1972 (tit. orig. *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris 1968).
12. Ci si riferisce in particolare al brano *Automobile Verde di Lusso*, MS 3858, p. XXVIII (Archivio del '900).
13. La serie prodotta da Hal Roach annovera numerose opere uscite tra il 1922 e il 1944. Il brano *Bambini*

attori in *New York Film Vissuto* si riferisce alla visione di alcuni di questi film.
14. La visione di *Hände* di Stella Simon, probabilmente perduto, ispira il brano *Mani* contenuto nello stesso manoscritto.
15. Il disegno intitolato *Luci di Broadway* mostra l'entrata di un cinema con l'insegna pubblicitaria del film di Harry Beaumont. Il disegno è stato pubblicato in Bruno Passamani, *Fortunato Depero*, Comune di Rovereto – Musei Civici (Galleria Museo Depero), Rovereto 1981, p. 360.
16. Proveniente da una collezione privata, il programma riporta film noti ed altri difficilmente identificabili.
17. Il testo è *Il cinematografo e la pittura dinamica*.
18. MS 2567, p. VI e p. VII (Archivio del '900).
19. «Oggi spero finalmente incominciare Film – molte difficoltà attacchi luce – luce debole – Neve che vieta di muoversi con velocità – tutto rallenta scocciantemente –». Il contenuto del MS 2954 (Archivio del '900), dal quale abbiamo tratto questo brano, è riferibile a *Futurismo Italianissimo* perché accenna a Filippini, fotografo di Rovereto il cui nome appare sul soggetto previsto per il film in qualità di operatore. La data della lettera è desumibile da un disegno presente sul suo retro, che rappresenta un padiglione pubblicitario del tutto simile a quello abbozzato per la Fiera di Milano del 1924, intitolato *Padiglione della Venezia Tridentina*. Questa datazione sarebbe coerente con i riferimenti che Depero fa nel soggetto a determinate opere, e concorderebbe con il contenuto di una lettera inviata nel 1952 da Farfa all'artista: «Ma io e Marinetti [...] forse fra il 24 – 28 credo, fummo assieme a te alla Fiat di Torino, ove facesti girare una scena con te e Marinetti» (MS 5765, Archivio del '900). Il riferimento alla Fiat è presente anche in *Futurismo Italianissimo* e sembra verosimile che il film in questione sia quello. Quest'ipotesi darebbe ulteriore credito alla recentissima datazione proposta da Giovanni Lista (cfr. Giovanni Lista, *Cinema e fotografia futurista*, Skira, Milano 2001, pp. 70-71).
20. Archivio privato.
21. Cfr. Giovanni Lista, *Cinema e fotografia futurista*, cit., pp. 77-78.
22. *Ibidem*.
23. MS 4572 (Archivio del '900).

Elenco delle tesi in Storia e Critica del cinema discusse all'Università di Pisa
Facoltà di Lettere e Filosofia (anni accademici 1999-2000 e 2000-2001)
Relatore: prof. Lorenzo Cuccu

Chiara Giromella, *I film di Giuseppe De Santis tra neorealismo e cinema di genere*

Anthony Johnson Roan Occam, *Le tendenze del cinema postmoderno degli anni Novanta: Quentin Tarantino e Danny Boyle, due protagonisti*

Anna Lugnani, *Il ruolo della musica in* C'era una volta in America *di Sergio Leone,* Film blu *di Krzysztof Kieslowski,* Arancia meccanica *di Stanley Kubrick*

Maria Pes Jacopo, *Il motore della creazione. Il ruolo della censura nella generazione della forma.* La prima Angelica *di Carlos Saura*

Paola Berchielli, *I rapporti tra il cinema e la letteratura nell'opera di Roberto Faenza*

Liliana Ritrovato, *Luciano Emmer e la commedia cinematografica italiana degli anni Cinquanta*

Sabrina Sgorbini, *Cinema, pittura e letteratura nell'opera di Valerio Zurlini*

Vittoria Barbuto, Il Gattopardo *e la cultura letteraria e figurativa di Luchino Visconti*

Caterina Lelli, *Il cinema di Ermanno Olmi: l'uomo e la realtà quotidiana. La trilogia del lavoro*

Paolo Menzione, *La riscrittura filmica. Studio sulla trasposizione cinematografica delle novelle di Guy de Maupassant*

Marco Daniele, *Le forme del genere. Il Noir secondo Truffaut*

Veronica Logli, *Luigi Faccini. Un cinema etico in bilico tra ricerca e invenzione*

Valeria Cossu, *La rappresentazione della città nel cinema italiano degli anni Sessanta*

Giaconi Belinda, *Il motivo del travestimento nell'opera di Billy Wilder*

Paola Manfredini, *Il nuovo cinema cubano, 1959-1969*

Pierpaolo Corradini, The Immortal Story. *Film e racconto: uno studio narratologico*

Francesca Orlandi, *Monicelli e la commedia all'italiana*

Laura Giari, *Marco Bellocchio: il discorso sulle istituzioni*

Mariarosaria Tecchio, *Il neorealismo rosa in Renato Castellani*

Nicola Calocero, *L'influenza di John Ford e della cultura americana nel primo cinema di Germi*

Raffaella Gonzadi, Touch of Evil. L'infernale Quinlan *di Orson Wells. Analisi, storia e critica di un film*

Alessandro Agostinelli, *La rappresentazione dell'America. Individualismo e immagini cinematografiche della realtà*

Francesca Bianchi, *Il rapporto con la letteratura nell'opera dei fratelli Taviani*

Maria Giovanna Fornari, *Il tema del viaggio nel cinema di Bernardo Bertolucci*

Alessandro Baratti, *La filmologia. Per una revisione critica della proposta teorica di Gilbert Cohen-Séat*

Giorgia Bassi, *Il cinema in abisso. Percorsi, forme e livelli differenti di 'film nel film' nell'opera di alcuni autori italiani*

Linda Lazzeri, *La trasposizione dal testo letterario al testo filmico nel cinema di Bernardo Bertolucci*

Costanza Musetti, *Il 'pittore' Antonioni*

Valentina Barberi, *La nuova commedia sociale inglese*

Susanna Ceccherini, *Cinema, psicanalisi, follia. Ritratti d'autore di un mondo a parte*

Emma Donnini, *La poetica dell'opera di Gillo Pontecorvo*

Claudia Mantellassi, *Emidio Greco e il cinema dell'altrove*

Caterina Eleodori, *Il voyeurismo nel cinema d'autore*

Brunella Maggiacomo, *I primi film di Francesco Rosi,* La sfida e I magliari

Giordana Vasena, *Il costume ne* L'armata Brancaleone

Francesca Costagli, *Surrealismo nel cinema di Alejandro Jodorowsky*

Gabriela Jacomella, *Piel Jutzi ed il cinema delle cooperative comuniste nella tarda Repubblica di Weimar* (Secondo relatore prof. Leonardo Quaresima)

Milko Salvini, *Il cinema di Hong Kong*

IL FILM E I SUOI MULTIPLI

IX Convegno Internazionale di Studi sul Cinema

Udine, 20-23 marzo 2002

Nel cinema dei primi anni l'originalità del film conviveva perfettamente con la ***replicabilità***, la ***pluralità*** delle versioni. La responsabilità di edizione affidata alla proiezione rafforzava ulteriormente il regime di molteplicità delle condizioni di esistenza dei singoli prodotti. L'"opera" (la veduta, o il breve film di finzione) costituiva la sintesi astratta di una serie di diverse forme di attualizzazione, più che un'entità stabile e con una propria fisionomia, di cui potevano darsi varianti e corruzioni. Il cinema nasce facendo convivere attrazione del nuovo e ripetizione, ma svincolando il "nuovo" da ogni idea di unicità e di autenticità (salvo affermare questo tipo di esigenza per ragioni di concorrenza e di tutela legale).
Se con la fase di stabilizzazione successiva (film d'arte, cinema d'autore, affermazione del lungometraggio e dei monopoli distributivi, problematica del diritto d'autore) il film afferma uno statuto che lo avvicina a quello dell'opera (d'arte o dell'industria culturale, in cui la garanzia di una circolazione in una veste autenticata è uno dei valori fondamentali della sua affermazione e diffusione), nondimeno la ***serialità*** della concezione e della presentazione problematizza o rimette in discussione questa stessa fisionomia. La circolazione internazionale dei prodotti alimenta ulteriori processi di moltiplicazione, seppure "mirata", programmaticamente differenziata.
L'evoluzione rapidissima dei modi di rappresentazione e degli stessi modelli istituzionali (oltre a quella dei parametri culturali e di gusto) porta inoltre a un'ampia diffusione del ***rifacimento*** e della replica.
Con la fine degli anni Venti e l'avvento del sonoro, una situazione che appariva fortemente stabilizzata viene rimessa in forte movimento – e ancora nel segno della moltiplicazione delle modalità di esistenza delle singole opere. Le ***versioni multiple*** dei primi anni del sonoro non solo istituzionalizzano il fenomeno sul piano dei modelli produttivi e di rappresentazione, ma anche sul piano della stessa identificazione, in termini teorici, dell'"oggetto" film.

A questo quadro di processi, in una fase che va dalle origini fino ai primi anni Trenta (ma anche spingendosi in periodi successivi – e fino alla stessa situazione contemporanea, com'è nelle abitudini dei Convegni udinesi) sarà dedicata la proposta di ricerca e discussione del IX Convegno Internazionale di Studi sul Cinema, promosso dalla Università di Udine, in collaborazione con altri Enti e Istituzioni. In collegamento con il progetto di ricerca "Cartografia dei generi del cinema italiano", una sezione verrà dedicata all'analisi dei fenomeni in questione nell'ambito del cinema italiano. Un altro spazio sarà dedicato ai processi che regolano i fenomeni di pluralità nel sistema testuale televisivo: nell'idea che una teoria del cinema dei primi anni o del cinema muto abbia molto da dire anche alla situazione presente.

Qui di seguito schematizziamo alcuni punti proposti in particolare all'approfondimento, legati (sempre nella tradizione degli incontri udinesi) a prospettive storiografiche e, al contempo, teorico-metodologiche.

- ***Multipli***. Le condizioni di esistenza plurale del film dei primi anni pongono problemi che vanno al di là dello studio di un regime particolare (di cui fanno parte, tra l'altro, i fenomeni di ***plagio***, di ***falso***) e offrono un punto di vista prezioso alla definizione dell'"oggetto" cinema delle origini.
- ***Serialità***. La pluralità del testo cinematografico trova un riscontro anche all'interno dei processi di serialità. Pur basandosi su meccanismi che hanno un loro preciso statuto, la serialità, nelle sue varie configurazioni (la formula della narrazione a puntate, quella della collana di film interpretati dallo stesso attore) contribuisce a dilatare i contorni del testo rendendolo plurimo, e non più unico.
- ***Remake***. È forse il modello più noto di moltiplicazione del testo. Le sue procedure si scontrano con le categorie di originalità e unicità – pur in un quadro di istituzionalizzata enunciazione della pluralità. La sua diffusione e la varietà dei meccanismi attivati ne fanno uno dei fenomeni più rilevanti in questo quadro.
- ***Genere***. È l'ambito fondamentale, sappiamo, all'interno del quale vengono regolati i criteri di modellizzazione e riconoscibilità. Può essere considerato come un campo in cui la pluralità del testo trova la sua più forte regolamentazione e istituzionalizzazione – al limite della fuoriuscita dalle nozioni di opera, di originale, di autore, e per scongiurare questa stessa fuoriuscita.
- ***Autore***. Il carattere plurale del film mette in discussione o quanto meno relativizza il primato dell'autore. Una direzione di studi, che già era stata proposta dal Convegno udinese del 1996, può trovare, in questa prospettiva, nuovo impulso.
- ***Modelli culturali***. Le procedure di adattamento di un film ad un altro mercato non si limitano ad operazioni di traduzione (linguistica o anche di personaggi e situazioni). È un intero sistema testuale (e culturale) che viene riformulato. I problemi posti dalle edizioni per i paesi esteri in tutto il periodo del muto, ad esempio, a parte casi isolati, non sono stati ancora studiati con l'attenzione che meritano.
- ***Versioni multiple***. In un breve periodo, nei primissimi anni del sonoro, si affaccia un modello che si fonda su un radicale mutamento dei modi di enunciazione e produzione. E che costituisce (in una fase ormai fortemente stabilizzata se non "classica") la più audace, flagrante proposta di dissoluzione dell'unicità dell'opera e del modello umanista dell'autore. Sul piano storiografico la circostanza ha iniziato a ricevere una qualche attenzione. La portata dell'esperienza, sul piano teorico, deve ancora essere indagata.
- ***Intertestualità, intermedialità***. Il carattere multiplo del cinema nasce anche nell'incontro del film con sistemi diversi, a loro volta spesso coinvolti in fenomeni di serialità o pluralità testuale. Il campo generale della intertestualità può ancora essere un utile punto di riferimento.
- ***Pluralità indotta dal restauro***. La nuova sensibilità filologica e la sempre più diffusa pratica del restauro hanno dato ulteriore alimento alla dimensione plurale dei testi. Alla tradizionale situazione di convivenza di copie diverse si sostituisce un quadro in cui una copia rivendica il primato sulle altre e mira a sostituirsi ad esse. Copia essa stessa multipla, peraltro, dato il carattere "in progress" di ogni intervento di restauro…
- ***Senza teoria***. I generi cinematografici e (già in misura minore) i fenomeni di serialità sono entrati da tempo nel campo della riflessione sul cinema. Perché nessuna teoria è stata elaborata sulle forme più radicali di pluralità del testo cinematografico? Perché, per citare il fenomeno più vistoso, non esiste nessuna teoria del remake?

Per informazioni contattare:

International Film Studies Conference
Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali
Via Antonini 8, I-33100 Udine
Fax ++ 39/0432/556649
udineconference@libero.it
www.uniud.it/udineconference/